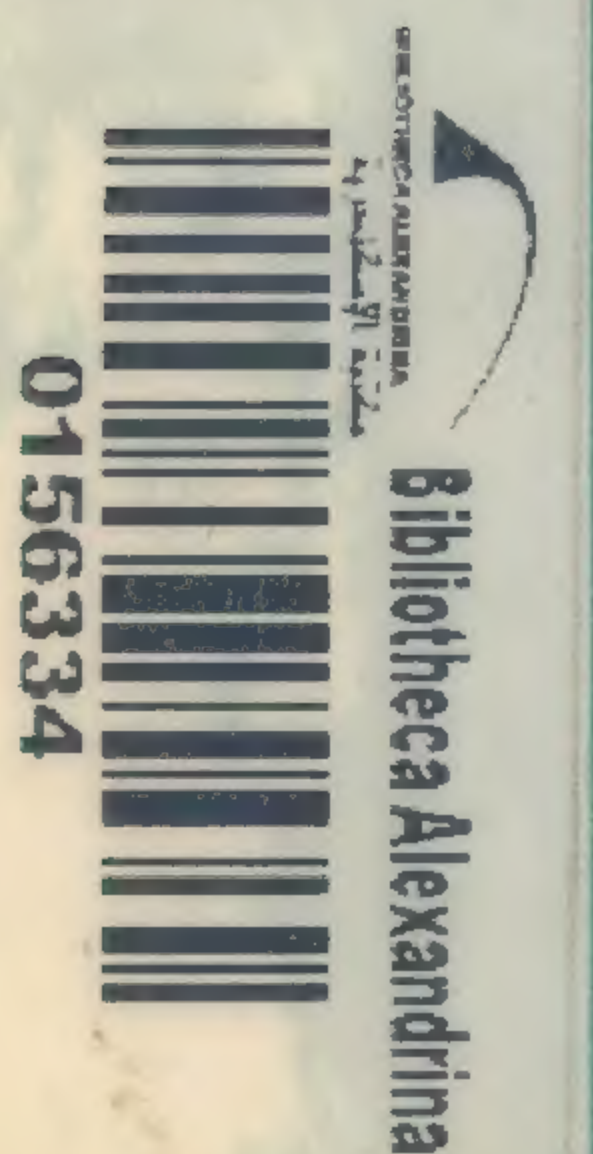


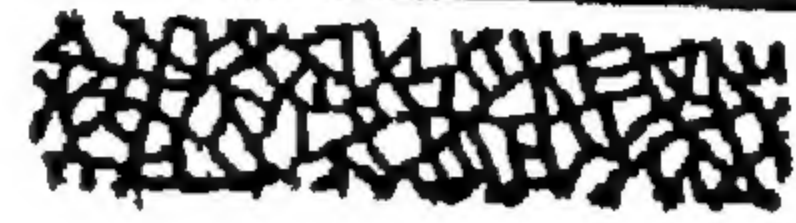
دراسات أدبية

البلاغة والأسلوبية

د. محمد عبد المطلب



دراسات أدبية



البلاغة والأدب الوسيط

د. محمد عبد المطلب



الهيئة العامة للكتاب

١٩٨٤

مقدمة

لقد قامت دراسات موسعة وجادة حول البلاغة العربية القديمة تناولتها من جوانبها التاريخية والفنية بحيث يمكن القول بأنها غطت مساحة واسعة في هذا المجال ، وأعتقد أن هذا اللون من الدراسة كاد أن يستوفي حقه حتى أصبح محتما أن يتجه البحث في البلاغة القديمة على نحو يربطها بالبحث الأسلوبى الحديث ، والافادة فى ذلك بكل العناصر الموروثة والتي تمثل فى جوهرها قيما تعبيرية تصلح كأساس (لأسلجة) البلاغة - ان صح هذا التعبير - . من هذا المنطلق كان من المحتم أن تعرض الامكانات الأسلوبية التي وجدت بشكل أو بآخر داخل مباحث البلاغة لا باعتبارها توصيات وتقنيات ولكن باعتبارها طاقات لغوية داخل نسيج التعبير الأدبى .

ومن هذا المنطلق أيضا يكون الحديث عن مفهوم الأسلوب فى الدراسة القديمة ذا أهمية خاصة باعتباره مدخلا للكشف عن القيم التعبيرية فى الصياغة ، وخاصة عند من تعرضوا للفظه بشكل مباشر دون التعرض لمن قدموا بعض المباحث حول التعبير الفنى دون ربطه بكلمة الأسلوب هراة ، وسوف نجد أن فهم الكلمة قد أمتد من المشرق الى المغرب العربى وان كان المغربون قد أضافوا اليه كثيرا من أفكار أرسطو حول الاسلوب وعناصره .

وفى مجال تحديد مفهوم الاسلوب أخذت فلسفة النحو حقها باعتبارها ممثلة لطبيعة التركيب فى الصياغة سواء فى مستوى الضحة أو مستوى الجمال والابداع ، ومن حيث مثلت مباحث النحو فى بعض جوانبها ربط التراكيب بالأغراض والمعانى ، وكانت الخبرة بهذه التراكيب هى خبرة بالمعنى فى وقت واحد .

وقد أفاد عبد القاهر الجرجاني بما فى النحو من امكانات تركيبية ووظفها بشكل مباشر فى محاولة خلق نظرية لغوية فى فهم الاسلوب ، من حيث كان النحو خالقا للنسق التعبيرى الذى يحقق (المزية والفضيلة) بجانب الصحة والسلامة .

واعتقد أن عبد القاهر نجح فى ذلك نجاحا غير محدود حيث استطاع من خلال مفهومه للنحو أن يستكشف جوانب خصبة فى التراكيب فربط نظامها بالفكر اللطيفة ، وكان ذلك مدخلة لمناقشة قضية الاعجاز القرآنى ، وأطلق على نظريته كلمة دقيقة هى : (النظم) .

وتدقيق الرؤية لهذه النظرية يؤكد تكامل جوانبها تنظيرا وتطبيقا . فمن حيث التنظير فرق عبد القاهر بين اللغة والكلام بشكل محدود ، واعتبر الألفاظ رموزا للمعاني ، وإن الفكر لا يتعلق باللفظة المفردة وإنما يتعلق بما بين المعاني من علاقات ، وأن النحو بامكاناته الواسعة هو الذى يقدم للمبدع كل الاحتمالات الممكنة فى تكوين الجملة بحيث يكون النظم عملية تسلسل تركيبى للامكانات النحوية ، ويكاد عبد القاهر يتوافق مع الاسلوبين المحدثين فى كثير من مباحثه وخاصة فى الامكانات الاستبدالية والقدرة التوزيعية ، وفى مقولتهم عن انتهاك اللغة وانحرافها عن النمط المؤلف وذلك باخضاعه المجاز لسيطرة النحو وعلاقاته التركيبية . ان لم نقل انه جاوزهم بمقولته عن تجدد المواضع تبعا لتجدد الاستعمال .

ومن حيث التطبيق قدم الرجل كثيرا من النماذج محللا لها كاشفا عن نظامها النحوى موضحا للعلاقات التركيبية فى هذا النظام ، وما لكل ذلك من أثر فى الدلالة وصولا الى فردية الاستعمال وما يترتب عليه من وجود مناطق نحوية أثيرة يتحرك فيها كل مبدع وخاصة فى المجال الشعري . غير أن هذا الجهد الوفير شابه الوقوف عند حدود الجملة الواحدة مما جعل دراسته مبتورة فى كثير من أجزائها

، ويكاد يكون المجاز ممثلا لأكبر قيمة فى انتهاك النظام اللغوى والخروج على مألوفه والعدول فيه يبدو بشكل بارز فى تحديد مفهومه على المستوى اللغوى أو المستوى الاصطلاحي ، مما جعل له دورا بارزا فى الدلالة ومباحثها ، ودورا بارزا فى خلق الصورة الفنية من خلال مباحث الاستعارة والكناية والتشثيل .

ودراسة مباحث الاسلوب ومفهومه، فى الدراسة العربية الحديثة يؤكد عملية التواصل بين القديم والجديد ، من حيث كانت مباحث المرصني

والرافعي والزيات والشايب والحولى قائمة في جواهرها على ما أصله القدماء من دراسات بلاغية ، مع الافادة في نفس الوقت من التيارات الخصبية التي وفدت من الغرب مع مطلع نهضتنا الحديثة . وان كان ذلك كله لم يهيء لظهور النظرية العربية المتكاملة في دراسة الاسلوب .

والحديث عن الاسلوبية الحديثة هو الوسيلة الصحيحة لعقد المقارنة بينها وبين موروثنا البلاغي من خلال تحديد مفهوم الأصالة والمعاصرة بحيث لا يكون هناك تعصب لقديم أو انغلاق أمام جديد .

وتأتى مباحث اللغويات باعتبارها الركيزة الأساسية لمباحث الاسلوبية الحديثة التي ولدت على يد دي سوسير ثم نماها بالي ، وتتابعت الدراسات مشككة أحيانا في انجازات بالي أو موثقة لها مما هيا لاكتمال جوانب البحث الاسلوبي على يد رواده من أمثال سبترز وماروزو والونسو ، أو على يد المدارس اللغوية التي شاركت فيه من أمثال الشكليين الروس والمدرسة الفرنسية والألمانية ، وقد أكد كل ذلك ظهور علم العلامات أو (السيميولوجيا) كوسيلة فعالة لشرعية الاتجاهات الاسلوبية بما قدمه من جوانب تحليلية ساعدت في ربط الأدب باللغة من ناحية وربط الأدب بالنقد من ناحية أخرى .

وتتبعنا المفهوم الاسلوبية يقودنا الى الاتجاهات المتعددة التي برزت من خلال هذا المفهوم حتى رأيناه يغرق في انطباعات ذاتيه أحيانا ويتجرد في ثوب موضوعي خالص أحيانا أخرى ، وان كان هذا وذاك يعتمد على علم اللغة وما قدمه من منهج علمي يقارب منهج العلوم الطبيعية في دقته وموضوعيته ، وان كان ذلك أيضا لم يؤد الى تداخل الاختصاصات بحيث ظل علم اللغة منصبا على دراسته ما يفان بينما انصبت الاسلوبية على كيفية ما يقال ، بحيث تتحول الحقائق اللغوية الى قيم جمالية في الأداء الابداعي دون وقوع في شرك الفصل بين الشكل والمضمون . ويمكن تحديد الاتجاهات الرئيسية في مجال الاسلوبيات بما يتصل . بالمستوى العام من غير متابعة تطبيقية ، وبما يتصل بالمستوى العام مع التطبيق على النماذج اللغوية ، وما يتصل بالمستوى الفردي من خلال انتهاك اللغة ، أو تكراريتها أو من خلال الاحصاءات ، أو من خلال المنبهات الفنية الوفيرة في الأداء الابداعي .

وتبدو هناك بعض الانتقادات التي وجهت لعلم الاسلوب من حيث اعتماده على غير الأدبيات في بحث الأدب ، ومن حيث اختزاله للنص الأدبي

فى بعده اللغوى وحده ، وهى أمور يجب مناقشتها فى حيدة لاكتشائى
ما فيها من صواب أو خطأ حتى يوضع هذا العنم فى مكانه الصحيح بين
الدراسات المعاصرة .

ولذا كان تحديد المجال من الأهمية بمكان من خلال تفرقة دى سوسير
بين اللغة والكلام ومن خلال استبعاد بالى للنص الأدبى من مجال الأسلوبيات
ومن خلال تقسيم الخطاب الى ما هو حامل لذاته ، وما هو حامل للعواطف
والمشاعر ، وان كان ذلك يقودنا فى النهاية الى أن الأسلوبية تتحرك على
مستوى النص الابداعى دون النص الاخبارى لما فيه من خواص تعبيرية فى
الصوت أو التركيب أو الدلالة ، تعطيه هذه الأحقية .

وليس النص الأدبى كيانا قائما فى فراغ وانما هو يتصل بمنشئ
حاول البعض جعل النص بصمة له ، وحاول البعض الآخر عزله عنه واعطاه
حياة مستقلة ، كما أن النص يتصل من جانب آخر بمتلق يحاول المنشئ أن
يجذبه الى تجربته الخاصة ليعايشها حتى ان ريفاتير قد حدد اسلوب النص
على أساس صلته بمتلقيه ، وتأتى البلاغة العربية ليكون لها أصالة فى
هذا الربط من خلال مقولة الحال والمقام لأن تناولها لطبيعة المنشئ وصلته
بالاسلوب كان مشوبا بحذر المتدين خوفا من الوقوع فى شرك تجاوز الحدود
الدينية أحيانا والعقلانية أحيانا أخرى .

وبهذا نكون مهئين للنظر فى مباحث البلاغة القديمة نظرة تقييم
لدورها القديم وتقديم لدورها الجديد ، بحيث تكون دراسة الأسلوب من
خلالها قائمة على كونه فنا لغويا وأدبيا فى آن واحد . وبهذا يمكن التقريب
بينها وبين الأسلوبية الحديثة . والذى لا نشك فيه ان كثيرا من مباحث
البلاغة القديمة ما زالت محتفظة بجديتها وأهميتها برغم الاساءة التى
لحقت بها على المستوى التنظيرى فى الشروح والتلخيصات ، وما زال هذا
الكم الهائل من الملاحظات والتعاريف متاحا للدارس ليعيد النظر فيه مرة
أخرى على ضوء المناهج الجديدة لكى نتفادى ما فيها من فصل بين الشكل
والمضمون طورا ، ومن اتجاه معيارى طورا ثانيا ، ومن شكلية خالصة طورا
ثالثا . وهى أمور جعلت من البلاغة مجموعة من التوصيات والنصائح
التى تسلطت على المبدعين فضيقت عليهم منافذ الخلق والابتكار .

ولا شك ان كثيرا من مباحث هذه البلاغة قد اتصل بشكل مباشر
بالأسلوب وتركيبه فى المعانى والبيان والبديع ، حيث نجد فى المعانى
دراسة وافية للمقام والحال مع ربطهما بالصياغة الأدبية ، كما نجد فى

البيان توافقا مع دروس علم اللغة في مباحث الدلالة . كما نجد في
البديع تحركا على مستويات مختلفة صسوتية ودلالية لها أهميتها في
الصياغة الأدبية .

وتأتى مقولة (العدول) باعتبارها محورا رئيسيا في البحث البلاغى
يؤكد المستوى الاخبارى والابداعى فى الأداء اللغوى ، وهو بهذا يمثل
قيمة تعبيرية أو منبها أسلوبيا فى مباحث لتعريف والتنكير والحذف
والذكر والتقديم والتأخير والإيجاز والاطناب ، والالتفات والفصل
والوصل ، والحروف ، وخاصة حروف المعانى .

كما يمثل التكرار النمطى منبها أسلوبيا آخر فى مباحث البديع
كالطباق والتعديد وتنسيق الصفات والسجع والالتزام والترصيع الى آخر
هذه الألوان التى اهتمت بالناحية الصسوتية ، بجانب ألوان أخرى كان
الاهتمام فيها مركزا على الدلالة وصلتها بهذه الطبيعة التكرارية ، وهو
ما يمكن أن يسمح بتحول البحث البديعى الى بحث أسلوبى بتخليصه
من شكلية وافراطه فى التفريع والتقسيم واغراقه فى التكلف والصنعة .

وانطلاقا من مقولة المقام والحال تمثل دراسة السياق وسيلة فعالة فى
أسلبة البلاغة ، من حيث تجسد البعدين الزمانى والمكانى للصياغة وهو
ما يمكن ربطه بمقوله دى سوسير عن العلاقات السياقية والإيحائية .

وقد تناول البلاغيون سياقات متعددة ومحددة فى مجال الأسلوب
الخبرى والأسلوب الابداعى كسياقات الحذف والذكر والتقديم والتأخير
والتعريف والتنكير ، وكان لعبد القاهر فى هذا المبحث أصالة وابتكار
تعطى له الأهمية فى أن تتجاوز مباحثه مع أحدث ما تناولته الدراسات
الأسلوبية المعاصرة . وان كان الأمر يحتاج الى بعض المراجعات لتصبح
دراسة السياق شاملة للنص الأدبى من ناحية وربط السياقات بعضها
ببعض من ناحية أخرى ، وهو ما حاوله ابن الاثير فى ربط سياق الحذف
بسياق الإيجاز وربط سياق الذكر بسياق الاطناب .

وربما يعاون ما سبق عرضه من امكانات تعبيرية فى البلاغة على
ربطها بالأدب عبورا على الأسلوبية ، ثم ربطها بالنقد الأدبى ، بحيث يمكن
أن تمثل مزاجة البلاغة بالأسلوبية نوعا من النقد يركز فى مجمله على
النص فى صياغته دون دخول فى جوانب فرعية لا تتصل بصميم التركيب
اللغوى .

ويمكن لهذا النقد الجديد أن يتعامل النص الأدبي من خلال فهم
لامكاناته وطاقاته ولابعاده التراثية دون محاولة لتطبيق مفاهيم غريبة
عنه وارغامها على التعامل معه ، ولن يتحقق كل ذلك الا اذا اكتملت جوانب
نظرية لغوية لفهم النص الأدبي انطلاقاً مما أصله عبد القاهر في دلائله
وأسراره ومن تطبيقات أتباعه والمتأثرين به على النصوص الأدبية ، مع الافادة
بكل ما يوائم هذه النظريات من انجازات لغوية وأسلوبية في العصر
الحديث . وفي هذا المجال ربما أضافت هذه الدراسة بعض الضوء على
هذا الاتجاه الجديد ، والذي ما زال في حاجة الى جهود مكثفة من الباحثين
حتى تتاح للدارس والقارئ فرصة الاثام بالتيارات المعاصرة للأسلوبية
واتجاهاتها المتشابهة ، ذلك أن البحث العربي في هذا المجال مازال محدوداً ،
ولازال الأمر محتاجاً الى جهد كبير في ميدان الترجمة لرواد هذا العلم الجديد
حتى تتوفر أمام الباحث العربي الأصول الأولى لمباحث الأسلوبية ، فيفيد
منها كما يفيد من الدراسة القائمة حولها ، وهو ما يمكن أن يسمح برؤية
عربية لمفهوم الأسلوب والأسلوبية .

وهذا كله لا يحجب ما قدم من جهد في قراءة البلاغة القديمة قراءة
جديدة مع محاولة ربطها بالبحث الأسلوبى الحديث .

ويمكن تمثيل هذه المحاولة بشكل مقتضب عند الدكتور
لطفى عبد البديع في دراسته لـ (التركيب اللغوى للأدب) ، ثم كانت
الدراسة الموسعة للدكتور عبد الحكيم راضى في (نظرية اللغة في النقد
العربى) بمثابة مدخل حقيقى لرصد الخواص التعبيرية فى الصياغة ،
ليس فى حدود التحرك البلاغى فحسب ، بل فيما يتصل بالمباحث اللغوية
والنحوية بالدرجة الأولى .

والنظر الى مجال البحث الأسلوبى له أهميته الخاصة التى أشار اليها
الدكتور محمد غنيمى هلال فى موسوعته عن النقد الحديث ، كما أكدها
الدكتور عز الدين اسماعيل - عملياً - من خلال ربطه بين الأدب ولغته فى
الأدب وفنونه .

كما استطاع عبد السلام المسدى أن يقيم جسراً بين الفكر الأسلوبى
والفكر العربى فى تناوله لـ (الأسلوبية والأسلوب) ، وبرغم صعوبة
اللغة فى هذا التناول ، كانت الافادة منه بالغة فى منهجية العرض لمسائل
الأسلوبية ، وفى التعريف بأبرز مفكرىها .

وقد ازداد هذا الجسر وضوحاً بذلك الجهد المكثف لكثير من الدارسين
فى مجلة (فصول) ، من خلال عرضها لمناهج النقد الأدبى المعاصر ، بما فيها
من متاح أسلوبية تنظيراً وتطبيقاً .

ومن خلال الاستيعاب النظرى الكامل لمبادئ البنائية ، قدم الدكتور صلاح فضل (نظرية البنائية فى النقد الأدبى) ، وفيها محاولة عميقة لتأسيس البحث الأسلوبى على دعائم بنائية تهدف الى تجاوز الطابع الجزئى للمقولات البلاغية ، وما يكتنفها من تقسيمات عقيمة .

وقد كان لكل ذلك أثر مباشر فى اعداد هذه الدراسة ، والدفع بها الى يد القارئ استكمالاً لمحاولة القراءة الأسلوبية للبلاغة القديمة .

الكتاب الأول

مفهوم الأسلوب في تراث القدامى

- ١ - مفهوم الأسلوب في تراث المشارقة
- ٢ - مفهوم الأسلوب في تراث المغاربة
- ٣ - فلسفة النحو
- ٤ - النظم بين النحو والبلاغة
- ٥ - فلسفة المجاز

مفهوم الأسلوب في تراث المشاركة

تتناول الدراسات الحديثة مفهوم الأسلوب من زوايا متعددة في محاولة للوصول الى مفهوم محدد يمكن على أساسه أن تقوم دراسة موسعة تستوعب أنواع الأداء في مستوياتها المختلفة ، ويبدو أن الدراسة القديمة لم تغفل هذا الجانب ، وأن كان تناولها له محدودا بحدود المعرفة القديمة في بيانات النقد القديم ، أو في بيانات اللغويين القدامى .

وكلمة الأسلوب في العربية مجاز مأخوذ من معنى الطريق الممتد ، أو السطر من النخيل ، وكل طريق ممتد فهو أسلوب ، والأسلوب : الطريق والوجه والمذهب ، يقال : أنتم في أسلوب سوء ، ويجمع على أساليب . والأسلوب الفن ، يقال : أخذ فلان في أساليب من القول ، أي أفانين منه (١) .

ويتناول الزمخشري مادة (سلب) فيقول : « سلبه ثوبه وهو سلب وأخذ سلب القتل وأسلاب القتلى ، ولبست الثكلى السلاب وهسو الحداد ، وتسلبت وسلبت على ميتها فهي مسلب ، والاحداد على الزوج ، والتسليب عام . وسلكت أسلوب فلان : طريقته وكلامه على أساليب حسنه . ومن المجاز : سلبه فؤاده وعقله واستلبه ، وهو مستلب العقل ، وشجرة سلب : أخذ ورقها وثمرها ، وشجر سلب . وناقلة سلوب : أخذ ولدها ، ونوق سلائب . ويقال للمتكبر : انفة في أسلوب إذا لم يلتفت يمينه ولا يسرة » (٢) .

وبالنظر الى التحديد اللغوي لكلمة الأسلوب يمكن تبين أمرين :

(١) أنظر مادة (سلب) . لسان العرب - ابن منظور - دار المعارف : ٢٠٥٩

(٢) أساس البلاغة - كتاب الشعب ١٩٦٠ : ٤٥٢

الأول : البعد المادى الذى يمكن أن نلمسه فى تحديد مفهوم الكلمة من حيث ارتبطت فى مدلولها بمعنى الطريق الممتد ، أو السطر من النخيل ، ومن حيث ارتباطها أحيانا بالنواحي الشكلية كعدم الالتفات يمنة أو يسرة .

الثانى : البعد الفنى الذى يتمثل فى ربطها بأساليب القول وأفانيه، كما نقول : سلكت أسلوب فلان : طريقته وكلامه على أساليب حسنة . ولعل المعنى الاصطلاحي لم يبعد كثيراً عن هذا المفهوم اللغوى ، ان لم يطابقه ، « وجسبنا أن ننظر فى الكلمة نفسها - كما يقول الدكتور زكى نجيب محمود (١) كيف جاءت لتدرك صدق ذلك بالنسبة للأسلوب وارتباطه بنفس صاحبه من حيث أخذت كلمة السلب معنى الأخذ والانتزاع وارتبطت بمفهوم العطاء المادى والمعنوى » فالسلب كما هو معروف : هو الأخذ والانتزاع ، والانسان مسلوب اذا كان منزوع الملكية من شئ كان يملكه ، والأسلاب هى الأشياء قد قشرت عن أصحابها ، ويقال انسلبت الناقة اذا أسرع فى سيرها حتى كأنها خرجت من جلدها وانطلقت مع الريح ، .

لقد وجدت كلمة الأسلوب مجالا طيبا فى الدراسات القديمة خاصة فى مباحث الاعجاز القرآنى التى استدعت بالضرورة ممن تعرضوا له أن يتفهموا مدلول الكلمة عند بحثهم المقارن بين أسلوب القرآن وغيره من أساليب العرب ، متخذين ذلك وسيلتهم لاثبات الاعجاز ، وتفاوت هذا المفهوم ضيقا واتساعا من يباحث الى آخر وهو ما نحاول أن نرصده فى هذه الصفحات .

وابن قتيبة (٢) يمثل محاولة جيدة فى هذا المجال حيث حاول أن يعطى لكلمة الأسلوب مفهوما محددا فى كتابه « تأويل مشكل القرآن » ، رابطا بين تعدد الأساليب والافتنان فيها وبين طرق العرب فى أداء المعنى ، يقول : « وانما يعرف فضل القرآن من كثر نظره ، واتسع علمه ، وفهم مذاهب العرب وافتنانها فى الأساليب ، وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات ، فانه ليس فى الأمم أمة أوتيت من العارضة والبيان واتساع المجال ما أوتيته العرب خصيصى من الله لما أزهضه فى الرسول وأراد من

(١) فى فلسفة النقد - دار الشروق ط ١ ١٩٧٩ : ٩٢ ، ٩٣

(٢) هو أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينورى النحوى اللغوى الكاتب نزيل بغداد ، كان رأسا فى العربية واللغة والأخبار وأيام الناس وله كثير من الكتب فى القرآن والحديث والدين واللغة والشعر والكتابة ، ولد سنة ٢١٣ هـ وتوفى سنة ٢٧٦ هـ .

اقامة الدليل على نبوته بالكتاب ، فجعله علمه ، كما جعل علم كل نبي من المرسلين من أشبه الأمور بما فى زمانه المبعوث فيه . فكان لموسى فلق البحر واليد والعصا وتفجر الحجر فى التيه بالماء الرواء الى سائر أعلامه زمن السحر .

وكان لعيسى احياء الموتى ، وخلق الطير من الطين ، وإبراء الآكمة والابصر الى سائر أعلامه زمن الطب .

وكان لمحمد صلى الله عليه وسلم الكتاب الذى لو اجتمعت الانس والجن على أن يأتوا بمثله لم يأتوا به ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا ، الى سائر أعلامه زمن البيان .

فالخطيب من العرب اذا ارتجل كلاما فى نكاح أو حمالة أو تحضيض أو صلح أو ما أشبه ذلك ، لم يأت به من واد واحد ، بل يفتن فيختصر تارة ارادة التخفيف ، ويطيل تارة ارادة الافهام ، ويكرر تارة ارادة التوكيد ، ويخفى بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين ، ويكشف بعضها حتى يفهمه بعض الاعجميين ، ويشير الى الشئ ويكنى عنه ، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال ، وكثرة الحشد ، وجلالة المقام .

ثم لا يأتى الكلام كله مهذبا كل التهذيب ، ومصفى كل التصفية ، بل يمزج ويشوب ليدل بالناقص على الوافر وبالغث على السمين ، ولو جعله كله بحرا واحدا لبخسه بهاء ، وسلبه ماء ، (١) .

ويبدو من نص ابن قتيبة ربطه الواضح بين الاسلوب وطرق أداء المعنى فى نسق مختلف بحيث يكون لكل مقام مقال ، فتعدد الأساليب راجع الى اختلاف الموقف أولا ثم طبيعة الموضوع ثانيا ، والى مقدرة المتكلم وفنيته ثالثا ، ويبدو أيضا أن الرجل أدرك - أو كاد يدرك ، ربط الأسلوب بالقطعة الأدبية كلها ، ولم يقصر كلامه على الجملة الواحدة ، بل ان طبيعة الاسلوب عنده تمتد لتشمل النص الادبى ومسا يتخلله من خصائص بلاغية من حيث الايجاز والاطناب ، ومن حيث الايضاح والابهام ومن حيث التصريح والتضمن .

(١) تأويل مشكل القرأ - ابن قتيبة - نشره وحققه وعلق على حواشيه الأستاذ السيد أحمد صقر - دار احياء الكتب العربية - القاهرة سنة ١٩٥٤ : ١٠ ، ١١ .
وقد عرض الدكتور شكرى عياد (لمفهوم الأسلوب) فى التراث القديم من خلال هذه النصوص التى تتعرض لها . انظر فصول ١ أكتوبر سنة ١٩٨٠ .

بل يمكننا القول أن ابن قتيبة قد استطاع التوصل الى الربط بين النوع الأدبي وطرق الصياغة عندما ربط بين الخطبة والموضوع الذي يتصل بها من نكاح أو حمالة أو تحضيض أو صلح أو ما أشبه ذلك .

ويؤكد ابن الأثير (١) هذا الاتجاه في الربط بين الأسلوب وبين أوجه التصرفات في المعنى والافتنان فيها باعتبار أن الشاعر المغلق أو الكاتب البليغ هو الذي إذا أخذ معنى من المعاني تصرف فيه بوجوه التصرفات ، وأخرجته في ضروب الأساليب ، وكذلك جرير فانه أبرز من هجاء الفرزدق بالقين كل غريبة ، وتصرف فيه تصرفا مختلف الأنحاء ، فمن ذلك قوله :

ألهى أباك عن المكارم والعلا لي الكتائف وارتفاع المرجل (٢)
وقوله :

وجد الكتيف ذخيرة في قبره والكلبتان جمع المنشار
يبكى صدها إذا تصدع مرجل أو ان تفلق برمة أعشار
قال الفرزدق رقي أكيارنا قالت : وكيف ترقع الأكيار
وقوله :

إذا آباؤنا وأبوك عدوا أبان المقرفات من العراب
فاورثك العلاوة وأورثوني رباط الخيل أفنية القباب
وسيف أبي الفرزدق فاعلموه قنوم غير ثابتة النصاب (٣)

ويعلق ابن الأثير على هذه الأبيات بقوله : (٤)

(١) هو أبو الفتح نصر الله بن محمد الشيباني الجزري الملقب بابن الأثير ولد بجزيرة ابن عمر قرب الموصل ، ثم انتقل الى الموصل واشتغل بالعلم وحفظ القرآن والشعر وتوفي ببغداد سنة ٦٣٧ وأشهر كتبه : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، وكتاب الجامع الكبير في صناعة المنظوم والمنثور ، وكتاب الوشى المرقوم في حل المنظوم .

(٢) ارتفاع المرجل : اصلاحه ، لي الكتائف : اصلاح الضباب لأن الكتيفة الضبية ، أو الكتيفة كلبتا الحداد ، يعيره في الحالين بالحدادة .

(٣) المقرفات : المقرف والمقرفة من الفرس وغيره ما يداني الهجنة ، أي أمه عربية لا أبوه . أبان : استبان . العراب : الخالصة العروبة - العلا : السندان . الرباط : الخيل . أو المكان المعد للمريضة .

(٤) المثل السائر : تحقيق الدكتورين أحمد الحوفي وبعوى طبابة - نهضة مصر الطبعة الأولى : ٢٨١/٣ ، ٢٨١

« فانظر أيها الواقف على كتابي هذا الى هذه الأساليب التي تصرف فيها جرير وادارها على هجاء الفرزدق بالقين ، فقال أولا : ان أباه شغل عن المكارم بصناعة القيون ، ثم قال ثانيا : انه يبكى عليه ويندبه بعد الموت المرجل والبرمة الاعشار التي يصلحها ، ثم قال ثالثا : ان اباك أورثك آلة القيون وأورثني أبي رباط الخيل . وقد أورد جرير هذا المعنى على غير هذه الأساليب التي ذكرتها ، ولا حاجة الى التطويل بذلك ها هنا وهذا القدر فيه كفاية »

ولا شك أن ابن الأثير بهذا الكلام يؤكد الربط بين الأسلوب وبين شخصية الشاعر ومقدرته الفنية من حيث استخدام هذه القدرة في عرض الفكرة في أسلوب متميز وطريقة متفردة ، وبحيث يمكن أن نلمس هذا التميز من عرض فكرة واحدة لشاعرين مختلفين يتصرف كل منهما فيها بأوجه التصرفات كما رأينا عند الفرزدق وجرير *

واذا كان ابن الأثير - ومن قبله ابن قتيبة - قد ربط بين الأسلوب وطريقة أداء المغنى فان الخطابي (١) يربط بين الأسلوب والغرض الذي يتضمنه النص الأدبي من حيث كان تعدد الأساليب دالا على تعدد الأغراض (٢) فيتحدث عن المعارضات في مذاهب الكلام قائلا :

« وما هنا وجه آخر يدخل في هذا الباب وليس بمحض المعارضة ولكنه نوع من الموازنة بين المعارضة والمقابلة ، وهو أن يجرى أحدهما الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام وواد من أوديته ، فيكون أحدهما أبلى في وصف ما كان قبالة من الآخر في نعت ما هو بازائه ، وذلك مثل أن يتأمل شعر أبي دؤاد الأيادي والنايعة الجعدى في صفة الخيل وشعر الأعشى والأخطل في نعت الحمر ، وشعر الشماخ في وصف الحمر ، وشعر ذي الرمة في صفة الأطلال والدمن ونعوت البرارى والقفار ، فان كل واحد منهم وصاف لما يضاف اليه من أنواع الأمور ، فيقال : فلان أشعر في بابه ومذهبه من فلان في طريقته التي يذهبها في شعره . وذلك بأن تتأمل نمط كلامه في نوع ما يعنى به ويصفه ، وتنظر فيما يقع تحته من النعوت والأوصاف ، فاذا وجدت أحدهما أشد تقصيا لها ، وأحسن تخلصا الى دقائق معانيها ، وأكثر اصسابا فيها حكمت لقوله

(١) أبو سليمان حمد بن محمد الخطابي ، عالم لغوى ، ومحدث وشاعر ، ومن أشهر مؤلفاته : « معالم السنن » « غريب الحديث » « العزلة » « بيان الحجاز القرآن » وله سنة ٣١٩ هـ وتوفي سنة ٨٨٣ هـ .

(٢) مفهوم الأسلوب : ٥٠

بالسبق ، وقضيت له بالتبريز على صاحبه ، ولم تبال باختلاف مقاصدهم وتباين الطرق بهم فيها » (١) .

فهم الخطابي للأسلوب يختلف عن فهم ابن قتيبة حيث كان لكل منهما مساره الفكري في تقدير الاعجاز القرآني ، فأبن قتيبة ربط بين الأسلوب . وتعدد أنواعه يتعدد طرق أداء المعنى ، بينما اتجه الخطابي الى الربط بين الاسلوب والغرض أو الموضوع ، فكلما تعددت الموضوعات التي يطرقها الأديب تعددت الأساليب وتشكلت بطبيعة هذا الموضوع، وعليه تعقد المقارنة بين الشعراء في المجال الواحد الذي يخوضون فيه ، أما اذا فترق مدخلهم الى موضوعات متعددة مثل الحديث في صفة الخيل ونعت الحمر ، ووصف الحمر وصفة الأطلال والدمن ونعوت البراري والقفار ، فاننا نحكم لكل منهم بالسبق فيما هو فيه ، وما اختص به كلامه ، فنقول فلانا أشعر في الوصف ، وفلانا في الهجاء ، وهكذا .

ومع هذا التمايز بين الرجلين نلاحظ توافقا بينهما في أن كلا منهما ربط بين الاسلوب والطريقة الفنية في الأداء باعتبار هذا الربط خير وسيلة لادراك الاعجاز القرآني .

ويبدو أن الباقلاني (٢) قد أطلع ما قدمه الرجلان في هذا المجال واستوعبه فاتخذ مدخله للحديث عن الاعجاز في ان القرآن بديع النظم عجيب التأليف ، وان نظم القرآن على تصرف وجوهه وتباين مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم ، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم ، وله اسلوب يختص به ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد . ومن خلال هذا الحديث عن اسلوب القرآن يربط الرجل بين الاسلوب والنوع الأدبي لكي يكون ذلك دعامة في اثبات تفرد القرآن بالنظم العجيب المخالف لضرب الصناعة التي يعرفها الشعراء ويستخدمونها في شعرهم ، ويعرفها لهم العلماء الذين استخرجوا تلك الفنون من كلام المشهود لهم بالسبق ، ثم يدرسون تلك الفنون في شعر الفحول المجيدين ، ويدرسونها مرة أخرى

(١) بيان اعجاز القرآن - ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القرآن . للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني - تحقيق الأستاذ محمد خلف الله والدكتور محمد زغلول سلام - دار المعارف ط ٢ ، ١٩٦٨ ، ٦٥ ، ٦٦ .

(٢) هو القاضي أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني ، نشأ بالبصرة وأخذ عن علمائها وكان يلقب بشيخ السنة ولسان الأمة ، ومن أشهر كتبه على الإطلاق « اعجاز القرآن » وكانت وقاته سنة ٤٠٣ هـ .

في القرآن الكريم ، واذا كان الأدب صناعة ، وكانت الفنون عند كثير من النقاد مظهر اقتدار الأدباء ، وتمكنهم من فنهم ، فان ورودها في القرآن في صورة أبهى قد يكون من وسائل الاحتجاج في اثبات تفوق الاسلوب القرآني على غيره من الأساليب ، فليس من قبيل الشعر ولا السجع ولا الكلام الموزون المقفى « ان نظم القرآن على تصرف وجوهه وتباين مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم ، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم ، وله اسلوب يختص به ، ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد ، وذلك أن الطرق التي يتقيد بها الكلام البديع المنظوم تنقسم الى أعاريض الشعر على اختلاف أنواعه ، ثم الى أنواع الكلام الموزون غير المقفى ، ثم الى أصناف الكلام المعدل المسجع ، ثم الى معدل موزون غير مسجع ، ثم الى ما يرسل ارسالا ، فتطلب فيه الاصابة والافادة وافهام المعاني المعترضة على وجه بديع وترتيب لطيف ، وان لم يكن معتدلا في وزنه ، وذلك شبيهة بجملة الكلام الذي لا يتعمل فيه ، ولا يتصنع له ، وقد علمنا أن القرآن خارج عن هذه الوجوه ومباين لهذه الطرق . ويبقى علينا أن نبين أنه ليس من باب السجع ، ولا فيه شيء منه ، وكذلك ليس من قبيل الشعر لأن من الناس من زعم أنه كلام مسجع ، ومنهم من يدعى فيه شعرا كثيرا . والكلام عليهم يذكر بعد هذا الموضع . فهذا اذا تأمله المتأمل تبين - بخروجه عن أصناف كلامهم وأساليب خطابهم - أنه خارج عن العادة ، وأنه معجز ، وهذه خصوصية ترجع الى جملة القرآن ، وتميز حاصل في جميعه ، (١) .

وهذا الربط بين الأسلوب والنوع الأدبي الذي رأيناه عند الباقلائي نجده أيضا عند دارس آخر هو الفخر الرازي (٢) ولم يكتف الرجل بالربط بين الاسلوب والنوع بل قدم اضافة جديدة لو وجدت من ينميها بعده لقدامت للدراسات النقدية القديمة دفعة رائعة في مجال دراسة الاسلوب ، ونعني بذلك محاولة ربطه بين الاسلوب المبدع ، حيث اعتبر الاسلوب خاصية تمثل منشئها ومن هنا لا يمكن القول بأن أسلوب القرآن معجز لأن كل

(١) اعجاز القرآن - تحقيق السيد أحمد صقر - دار المعارف ١٩٦٣ : ٣٥ .

(٢) الامام عبد الله بن محمد الرازي - لقب بفخر الدين وعرف بابن الخطيب الرازي ولد سنة ٥٤٣ هـ وتوفي سنة ٦٠٦ هـ ، وله كثير من المؤلفات العظيمة منها « مفاتيح الغيب » « مناقب الامام الشافعي » « معالم أصول الدين » « نهاية الايجاز في دراية الاعجاز » .

أسلوب له خصائصه الفنية التي يتفرد بها ، وبهذا يصح وصف كل أسلوب على حدة بالتفرد ، فأسلوب الشعر متميز لأن له خصائص فنية يتفرد بها وأسلوب الخطابة متميز لأن له هو الآخر سمات فنية يتفرد بها وهكذا ، يقول الرازي : « ومن الناس من جعل الإعجاز في أن أسلوبه مخالف لأسلوب الشعر والخطب والرسائل لا سيما في مقاطع الآيات مثل « يعلمون ويؤمنون » وهو أيضا باطل من خمسة أوجه :

الأول : لو كان الابتداء بالأسلوب معجزا لكان الابتداء بأسلوب الشعر معجزا .

الثاني : ان الابتداء بأسلوب لا يمنع الغير من الأتيان بمثله .

الثالث : يلزم أن الذي تعاطاه مسيلمة من الحماسة في « انا أعطيناك الجماهر فصل لربك وجاهر » وكذلك « والطاحنات طحنا » في أعلى مراتب الفصاحة .

الرابع : انه لما فاضلنا بين قوله تعالى « ولكم في القصص حياة » وبين قولهم « القتل أنفى للقتل » لم تكن المفاضلة بسبب الوزن ، والإعجاز انما يتعلق بما به ظهرت الفضيلة .

الخامس : وهو ان وصف بعض العرب القرآن بأن له حلوة وان عليه لطلاوة لا يليق بالأسلوب « (١) .

فالقرآن له أسلوبه الخاص ، والشعر له أسلوبه الخاص ، والخطب لها أسلوبها الخاص ، والرسائل لها أسلوبها الخاص ، ومسيلمة له أسلوبه الخاص به .

ويأتى العلوى (٢) - وهو أحد شراح الرازي - ويساوى بين الأسلوب والنظم مخالفا بذلك ما اعتمده الرازي قبله ، وذلك عند حديثه عن أحوال التأليف وبيان ظهور المعانى المركبة ، فالذى « يجب على الناظم والناثر فيما يقصد من أساليب الكلام مراعاة ما يقتضيه علم النحو أصوله وفروعه من تعريف المبتدأ أو تقديمه وجوبا اذا كان استفهاما أو شرطا ، وجوازا في غير ذلك ، ومراعاة تنكير الخبر وتقديمه اذا كان المبتدأ نكرة ، وان يراعى في الشرط والجاء كون الجملة الأولى فعلية وجوبا ، والثانية بالفاء اذا كانت جملة اسمية ، أو فعلية انشائية كالأمر والنهى ، أو خبرية ماضية ، وأن

(١) نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز في علوم البلاغة وبيان أعجاز القرآن الشريف

مطبعة الآداب والمؤيد بمصر ١٣١٧ هـ : ٦ .

(٢) يحيى بن حمزة العلوى - ولد بصنعاء في سنة ٦٦٩ هـ وتوفى في سنة ٧٤٩ هـ

ومن أشهر مؤلفاته « الطراز » « المنهاج » « لشامل » « المعيار » .

يأتي بالواو في الجملة الاسمية اذا وقعت حالا ، وتحذف مع المضارع
المسبت ٠٠٠ ، (١)

ويتضح من هذا النص أن الأسلوب صورة تتمثل فيها العلاقات النحوية
من حيث تركيب الجملة على الصورة التي قال بها عبد القاهر الجرجاني
ومن حيث أن لكل أسلوب طريقته الخاصة في استخدام هذا النحو في
الشعر والنثر على سواء .

غير أننا نجد للعلوي فهما آخر لمعنى الأسلوب نلمسه عند حديثه
عن الإبهام والتفسير حيث ربط بين الأسلوب وطرق أداء المعنى متأثرا
في ذلك بابن الأثير ، فيعرض للطرق المتعددة التي يأتي عليها الكلام مبهما
دون تفسير مما يجري على هذا الأسلوب قوله تعالى : « وائق ما في
يمينك تلقف ما صنعوا » كأنه قال : الق هذا الأمر الهائل الذي
بيمينك » (٢) .

ولم يتوقف ادراك معنى الأسلوب في النقد القديم في المشرق العربي
عند هذه المحاولات التي عرضنا لها ، ففي وسط هذه المحاولات يظهر لنا
الزمخشري (٣) بادراك يتميز عن من عرضنا لهم في هذا المجال حيث ربط
الرجل بين معنى الأسلوب والخصائص الأسلوبية ، أو بين الأسلوب
والطاقة التعبيرية الكامنة فيه ، ملاحظا وجود تنوعات لغوية - لا تقوم
على أساس فردي - في الأسلوب . وهذا ما يمكن أن نلاحظه بوضوح في
حديثه عن خاصية أسلوبية أطلق عليها البلاغيون تسمية « الالتفات »
فيقدم لها نموذجا تطبيقيا من القرآن في قوله تعالى : « الحمد لله رب
العالمين ، الرحمن الرحيم ، مالك يوم الدين ، اياك نعبد واياك نستعين ،
اهدنا الصراط المستقيم ، صراط الذين انعمت عليهم غير المغضوب عليهم
ولا الضالين » .

« فان قلت : لم عدل عن لفظ الغيبة الى لفظ الخطاب ، قلت : هذا
يسمى الالتفات في علم البيان ، قد يكون من الغيبة الى الخطاب ، ومن

(١) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز - مطبعة المقتطف بمصر
١٩١٤ : ٢٢٢/٢ ، ٢٢٣ .

(٢) السابق : ص ٨٢ .

(٣) جار الله محمود بن عمر ، ولد بزمخشري من إقليم خوارزم الفارسي سنة ٤٦٧ هـ
وقد أقبل على دراسة العلوم اللغوية والدينية ، وتوفي سنة ٥٢٨ هـ وله تصانيف جليلة
منها « الكشف » « الفصل » « الفائق في غريب الحديث » وله معجم « أساس البلاغة » .

الخطاب الى الغيبة ، ومن الغيبة الى التكلم كقوله تعالى : « حتى اذا كنتم فى الفلك وجرين بهم » وقوله تعالى : « والله الذى أرسل الرياح فتثير سحابا فسقدها » وقد الفت أمرؤ القيس ثلاث استغاثات فى ثلاثة أبيات :

تطاول ليلك بالاثمد ونام الحلى ولم ترق
وبات وباتت له ليلة كليلة ذى العائر الأرمد
وذلك من نبيأ جأنى وخبرته عن أبى الأسود

وذلك على عادة افتنانهم فى الكلام وتصرفهم فيه ، ولأن الكلام اذا نقل من أسلوب الى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع وايقاظا للاصغاء اليه من اجرائه على أسلوب واحد (١)

ويؤكد الزمخشري هذا المنحى لفهمه للأسلوب فى كشفه عن وجوه الحسن فى قوله تعالى : « ألم ، تنزيل الكتاب لا ريب فيه من رب العالمين ام يقولون افتراه بل هو الحق من ربك » يقول : « وهذا أسلوب صحيح محكم ، أثبت أولا أن تنزيله من رب العالمين ، وأن ذلك ما لا ريب فيه ، ثم أضرب عن ذلك الى قوله : ام يقولون افتراه ، لأن « أم » هى المنقطعة الكائنة بمعنى « بل » و « الهمزة » انكارا لقولهم وتعجبا منه لظهور أمره فى عجز بلغائهم عن مثل ثلاث آيات منه ، ثم أضرب عن الإنكار الى اثبات انه الحق من ربك » (٢) .

ويعالج الزمخشري أسلوب التمثيل باعتباره خاصية أسلوبية لها دورها فى إبراز المعنى ، ورفع الاستار عن الحقائق حتى تريك التخييل فى صورة المحقق ، والمتوهم فى معرض المتيقن ، والغائب كأنه شاهد ، مطبقا ذلك على قوله تعالى : « انا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الانسان ، انه كان ظلوما جهولا » .

« ونحو هذا الكلام كثير فى لسان العرب ، وما جاء القرآن الا على طرقهم وأساليبهم ... كذلك تصوير عظم الأمانة وصعوبة أمرها وثقل حملها والوفاء بها ، فان قلت : قد علم وجه التمثيل فى قولهم للذى

(١) الكشف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل فى وجوه التأويل - المكتبة التجارية ط ١٣٥٤ هـ : ١٠/١
(٢) السابق : ٢١٨/٣ .

لا يثبت على رأى واحد : أراك تقدم رجلا وتؤخر أخرى . لأنك مثلت حاله في تميله وترجحه بين الرأيين وتركه المعنى على أحدهما بحال من يتردد في ذهابه فلا يجمع رجليه للمعنى في وجهه (١) .

ومن الواضح أن الزمخشري في تحليله للنص القرآنى يستند الى مناهج البحث البلاغى من ناحية ، والتركيب النحوى من ناحية ثانية ، وافاد من كل ذلك فى كل مستوى من مستويات دراسته محاولا الوصول الى أقصى درجة من التدقيق ، لانطباعى أحيانا والرصد الموضوعى للخصائص الأسلوبية أحيانا أخرى ، رابطا بين التأثير الانفعالى لدى المتلقى والخصائص التعبيرية فى النص الأدبى عامة والقرآنى خاصة .

ويبدو أن السكاكى (٢) قد استوعب ما قدمه الزمخشري ، أو لنقل ارتضى ما قدمه فى الربط بين الأسلوب والخاصية التعبيرية ، فبحث «الالتفات» وأدخله فى مباحث علم المعانى ، مؤكدا بذلك كونه خاصية أساسية فى الأداء الفنى التى يتميز بها الأسلوب ، فيقول : « اعلم أن هذا النوع أعنى نقل الكلام عن الحكاية الى الغيبة لا يختص المسند اليه ، ولا هذا القدر ، بل الحكاية والخطاب والغيبة ثلاثتها ينتقل كل واحد منها الى الآخر ، ويسمى هذا النقل التفاتا عند علماء المعانى ، والعرب يستكثرون منه ، ويرون ان الكلام اذا انتقل من أسلوب الى أسلوب أدخل فى القبول عند السامع ، وأحسن نظرية لنشاطه واملأ باستدراار اصغائه ، وهم أحرىاء بذلك ، اليس قرى الأضياف سجيتهم ، ونحر العشائر للضيف دأبهم وهجيراهم ، لا مزقت أيدي الأدوار لهم أديما ، ولا أباحت لهم حريما ، افتراهم يحسنون قرى الأشباح فيخالفون فيه بين لون ولون ، وطعم وطعم ، ولا يحسنون قرى الأرواح فلا يخالفون فيه بين أسلوب وأسلوب ، وايراد ، وايراد » (٣)

بل اننا نجد السكاكى أيضا يربط بين معنى الأسلوب وخاصية أخرى فى التعبير هى خروج الكلام على خلاف مقتضى الظاهر بما يحويه من أفانين بلاغية ، بحيث يواجه المخاطب بغير ما يتوقع ، واطلق على

(١) الكشف : ج ٣ : ٢٤٩ .

(٢) أبو يعقوب يوسف بن أبى بكر الخوارزمى السكاكى ولد سنة ٥٥٥ هـ وكان عالما فى النحو والصرف والبلاغة والشعر والعروض ، بالاضافة الى أنه كان فقيها مجتهدا فى الدين ، ومن أشهر مؤلفاته « مفتاح العلوم » وتوفى سنة ٦٢٦ هـ .
(٣) مفتاح العلوم - دار الكتب العلمية بيروت - لبنان : ٧٦ .

هذه الخاصية « الاسلوب الحكيم » « أعنى اخراج الكلام لا على مقتضى الظاهر أساليب متفننة ، اذ ما من مقتضى كلام ظاهرى الا ولهذا النوع مدخل فيه بجهة من جهات البلاغة على ما تنبه على ذلك منذ اعتنينا بشأن هذه الصناعة ، وترشد اليه تارة بالتصريح ، وتارة بالفحوى ، ولكل من تلك الأساليب عرق فى البلاغة يتسرب من أفانين سحرها ، ولا كالأسلوب الحكيم فيها ، وهو تلقى المخاطب بغير ما يترقب » (١) .

وهذه الخاصية فى الاسلوب ترتبط عند السكاكى بحالة المخاطب ، أو المقام الذى فيه « هذا الاسلوب الحكيم لربما صادف المقام فحرك من نشاط السامع ما سلبه حكم الوقور وأبرزه فى معرض المسحور ، وهل الآن شكيمة الحجاج لذلك الخارجى وسل سخيمته حتى آثر أن يحسن على أن يسىء غير أن سحره بهذا الاسلوب ، اذ توعد الحجاج بالقيد فى قوله: لأحملنك على الأدهم ، فقال متغاييا : مثل الأمير يحمل على الأدهم والأشهب » (٢)

وعبد القاهر الجرجاني عندما يتناول مفهوم الاسلوب لا ينفصل عن مفهومه للنظم ، بل انه يطابق بينها من حيث كانا يمثلان تنوعا لغويا فرديا يصدر عن وعى واختيار ومن حيث امكانية هذه التنوعات فى أن تصنع نسقا وترتيباً يعتمد على امكانات النحو لأن توالى الألفاظ فى النطق على أى وجه لا يصنع نسقا أبداً ، وانما يصنعه قصد المبدع الى التأليفات الفنية بأسلوبها التى يميزها ، ولكل غرض ومعنى اسلوب يختص به « وأعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدىء الشاعر فى معنى له وغرض أسلوبا ، والاسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه ، فيعتمد شاعر آخر الى ذلك الاسلوب فيجىء به فى شعره فيشبهه بمن يقطع من اديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها فيقال قد احتذى على مثاله » (٣) ولكن ليس معنى الاحتذاء هنا فقدان الشخصية أو القصد الفردى فى العملية الابداعية ، بل ان عبد القاهر يؤكد على عملية الوعى فى تركيب الاسلوب عندما يتحدث عن الاستعارة ،

(١) مفتاح العلوم : ١٤٠

(٢) السابق : ١٤٠ .

(٣) دلائل الاعجاز شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجى سنة ١٩٧٠ : ٤١٨ .

وان منها نوعا لا يعرفه ولا يصل اليه الا ذووا الروحانية والاذهان الصافية والعقول النافذة والطباع السليمة لأن « لها أساليب كثيرة ومسالك دقيقة مختلفة » (١) فالاسلوب هنا يرتبط في مفهومه بخاصية الاستعارة وكيفية الاتيان بها على شكل متفرد يميز الاسلوب ويزيده جمالا ، كما نلاحظ أيضا ان عبد القاهر يربط الاسلوب بطريقة أداء المعنى على وجه معين عن طريق التمثيل « وان كان مما مضى الا ان الاسلوب غيره ، وهو ان المعنى اذا أتاك ممثلا فهو في الأكثر ينجلى لك بعد أن يحوجك الى طلبه بالفكرة ، وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه ، وما كان منه الطف ، كان امتناعه عليك أكثر ، وابطؤه أظهر ، واحتياجه أشد » (٢) فالأديب المبدع يتفنن في اسلوبه بحيث يشد اليه المتلقي لأن من المركز في الطبع ان الشيء اذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق اليه ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى وأولى بالميزة .

ويستمر عبد القاهر في ربط مفهومه للاسلوب بالخصائص التعبيرية في « قلب التشبيه » مما يؤكد ارتباط الاسلوب عنده بأنماط من الأداء في تركيب العبارة فيعلق على قول محمد بن دهب :

وبدا الصباح كأن غرته وجه الخليفة حين يمتدح

حيث جعل الشاعر وجه الخليفة أعرف وأشهر وأتم وأكمل في النور والضياء من الصباح ، فاستقام له بهذه النية أن يجعل الصباح فرعا ووجه الخليفة أصلا . « وأعلم ان هذه الدعوى وان كنت ترها تشبه قولهم : لا يدرى أوجه أنور أم الصبح ؟ وغرته أضواء أم البدر ؟ وقولهم اذا أفرطوا : نور الصباح يخفى في ضوء وجهه ، أو نور الشمس مسروق من جبينه ، وما جرى في هذا الاسلوب من وجوه الاغراق والمبالغة ، فان في الطريقة الأولى خلاصة وشيئا من السحر » (٣) فعبد القاهر يؤكد العلاقة بين أنماط التعبير وخاصية الاسلوب حيث كان هذا الاسلوب يقوم عادة على نظم العلاقات بين الكلمات ثم بين الجمل في شكل انحراف عن المستوى المؤلف في التعبير من خلال تحليل المواصفات النحوية للاسلوب وارتباطها بالمقدرة الفنية الابداعية عند الأديب ، فابن المعتز يصف السيف في أبيات يعلل فيها لهزته فجعلها رعدة تناله من خوف المدوح وهيئته في قوله :

(١) أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجاني - دار المعرفة للطباعة بيروت ١٩٧٨ : ٥٠

(٢) السابق : ١١٨ .

(٣) السابق : ١٩٤ ، ١٩٥ .

وفارس أغمد في جنة يقطع السيف اذا ما ورد
كأنه ماء عليه جرى حتى اذا ما غاب فيه جمد
في كفه غضب اذا هزه حسبته من خوفه يرتعد

فاختار الشاعر لنفسه نسقا واسلوبا كان له تأثيره في غيره من الشعراء كابن بابك في قوله :

فان عجمتني نيوب الخطوب واوهي الزمان قـوى منتي
فما اضطرب السيف من خيفة ولا أرعد الرمح من قره

« الا انه ذهب بها في أسلوب آخر ، وقصد الى أن يقول : ان كون حركات الرمح في ظاهر حركة المرتعد ، لا يوجب ان يكون ذلك من ألم عارض ، وكأنه عكس القضية فأبى ان تكون صفة المرتعد في الرمح للعلل التي لمثلها تكون في الحيوان » (١) .

وعلى كل فمفهوم عبد القاهر للأسلوب يرتبط تنظيرا وتطبيقا بمفهومه للنظم من حيث كان نظاما للمعاني وترتيبها لها ، ولا يتوهم متوهم الى أننا نحتاج الى أن نطلب اللفظ ، لأن الذي يحتاج الى طلبه هو ترتيب الألفاظ في النطق لا محالة . وهو يدعونا للرجوع الى نفوسنا فننظر : هل يتصور أن ترتب المعاني أسماء وأفعال وحروف في النفس ، ثم يخفى علينا مواقعها في النطق حتى يحتاج ذلك الى فكر وروية ؟ وذلك ما لا يشك فيه عاقل اذا هو رجع الى نفسه (٢) . وعلى هذا لا يقبل القول بالاعجاز في تلاؤم الحروف حتى بعد أن يكون اللفظ دالا ، لأن ذلك يؤدي الى صعوبة مرام اللفظ بسبب المعنى وذلك محال « لأن الذي يعرفه العقلاء عكس ذلك وهو أن يصعب مرام المعنى بسبب اللفظ ، فصعوبة ما صعب من السجع هي صعوبة عرضت في المعاني من أجل الألفاظ ، وذلك أنه صعب عليك أن توفق بين معاني تلك الألفاظ المسجعة وبين معاني الفصول التي جعلت اردافا لها ، فلم تستطع ذلك الا بعد أن عدلت عن أسلوب الى أسلوب ، أو دخلت في ضرب من المجاز ، أو أخذت في نوع من الاتساع ، وبعد أن تلطفت على الجملة ضربا من التلطف » (٣) فالحق - عنده - اننا لا نطلب اللفظ بحال ، وانما نطلب المعنى ، وطالما وقعنا على المعنى فاللفظ بازاء النظر ، فالأسلوب اذن ينصب على الطريقة الخاصة في ترتيب المعاني ، وما تحويه هذه الطريقة من امكانيات نحوية تميز ضربا عن ضرب واسلوبا عن أسلوب .

(١) اسرار البلاغة ٢٥١ .

(٢) دلائل الاعجاز : ١٠٢ .

(٣) السابق : ١٠١ ، ١٠٢ .

مفهوم الأسلوب في تراث المغاربة

ونعتقد أن دراسة مفهوم الأسلوب وجدت مجالا طيبا عند نقاد المغرب العربي ، لقد وجد هؤلاء النقاد أمامهم تراثا وافرا في هذا المجال جاء بعضه من المشرق العربي ، وجاء بعضه الآخر من التراث اليوناني ، ومن خلال هذين التيارين خرج لنا بعض نقاد المغرب العربي بدراسة أكثر استيعابا ، وأكثر شمولاً لمفهوم الأسلوب ، فحازم القرطاجني (١) أورد لدراسة الأسلوب منهجا خاصا في كتابه « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » ويبدو من قراءتنا لهذا المنهج أن حازما قد قرأ عبد القاهر واسترعب مفهومه للنظم وأقام هذا المفهوم في مقابلة الأسلوب ، ولكن يلاحظ أن الرجل جعل النظم شاملا للعملية الإبداعية من بدايتها إلى منتهاها ، وهو بذلك يحاول كسر الحاجز الفكري الذي صنعه عبد القاهر بتوقفه في دراسة النظم عند حدود الجملة الواحدة ، أو ما هو في حكم الجملة الواحدة ، حيث أقام نظريته في النظم على أساس العلاقات النحوية في تركيب الجملة أو ما في حكمها .

لقد وجد حازم أمامه مفهوما للأسلوب يأتيه من قبل أرسطو ، ومفهوما للنظم يأتيه من قبل عبد القاهر ، ومن هنا سار حازم في تحديد مفهوم الأسلوب متأثرا أحيانا بنظرة أرسطو إلى العمل الفني بحسبانه وحدة متكاملة تمتد لتشمل القطعة الأدبية كلها ، أو القصيدة كلها ، ملاحظا انتقال الشاعر من موضوع إلى موضوع في القصيدة الواحدة في تسلسل وترابط معنوي ، ومتأثرا أحيانا أخرى بالنظم ولكن مع ربطه بالصياغة اللفظية ومع ربطه بالعلاقات النحوية على نحو ما قال به عبد القاهر .

(١) هو أبو الحسن حازم بن محمد الأوسي ولد سنة ٦٠٨ هـ في مرسى قرطاجنة ، وتلقى علومه على والده ، وعلى طبقة من شيوخ عصره ، وتوفي سنة ٦٨٤ هـ .
من مؤلفاته : « التجنيس » (« القوافي » « الروض » « منهاج البلغاء » .

« ولما كانت الأغراض الشعرية يوقع في واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد ، وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد ، ومسائل منها تقتنى ، كجهة وصف المحبوب ، وجهة وصف الخيال ، وجهة وصف الطول ، وجهة وصف يوم النوى ، وما جرى مجرى ذلك في غرض النسيب ، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات والنقله من بعضها الى بعض وبكيفية الاطراد في المعاني صورة وهيئة تسمى الاسلوب ، وجب أن تكون نسبة الاسلوب الى المعاني نسبة النظم الى الألفاظ ، لأن الاسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات غرض القول ، وكيفية الاطراد من أوصاف جهة الى جهة ، فكان بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات ، والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها الى بعض ، وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وانحاء الترتيب . فالاسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية ، والنظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية » (١) .

فكان الاسلوب يشمل جانبا من البناء اللغوي يختص بالتأليفات المعنوية بينما ينصب النظم على التأليفات اللفظية ، ففي الاسلوب يلاحظ حسن الاطراد والتناسب والتلطف في الانتقال من جهة الى جهة ، كما يلاحظ في النظم حسن الاطراد من بعض العبارات الى بعض ، وكان حازما قام بعملية تلفيق بين مفهوم أرسطو للأسلوب ومفهوم عبد القاهر للنظم فجعل النظم بمثابة التعبير ورسائل الصياغة ، وهو مفهوم أرسطو للأسلوب (٢) وجعل الاسلوب مرتبطا في الحسن القولي بوحدة الكلام ، أي مجموع اجزائه المترابطة التي لا يقوم جزء منها بمعزل عن الاجزاء الباقية ، وذلك يمثل الجانب الآخر من مفهوم أرسطو للأسلوب والذي يتصل بنظرية المحاكاة (٣) .

وانما ذكرت كلمة « تلفيق » لما قام به حازم لأن الرجل حاد عما عرف عن عبد القاهر بأن النظم يعتمد على الترتيب المعنوي في النفس والذي يرتبط بالعلاقة النحوية في الصياغة ، ولم يرد عنده في أي من اجزاء نظريته ما يفهم منه انه يربط النظم بالتأليفات اللفظية وحدها ، بل ان

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء - تحقيق الدكتور محمد الحبيب بن خوجة تونس سنة ١٩٦٦ : ٣٦٣ .

(٢) النقد الأدبي الحديث - د. محمد غنيمي هلال - دار النهضة العربية سنة ١٩٦٩ الطبعة الرابعة : ١١٤ .

(٣) السابق : ٤٣ ، ٤٤ .

مفهوم النظم عند عبد القاهر يتساوى تماما مع مفهوم الاسلوب ، وصعوبة التركيب عنده تأتي من جهة المعنى لا من جهة اللفظ « وذاك انه صعب عليك أن توفق بين معاني تلك الالفاظ المسجعة وبين معاني الفصول التي جعلت أردافا لها . فلم تستطع ذلك الا بعد أن عدلت من اسلوب الى اسلوب ، أو دخلت في ضرب من المجاز ، أو أخذت في نوع من الاتساع ، وبعد أن تلطفت على الجملة ضربا من التلطف ، وكيف يتصور أن يصعب مرام اللفظ بسبب المعنى ، وانت ان أردت الحق لا تطلب اللفظ بحال ، وانما تطلب المعنى ، واذا ظفرت بالمعنى فاللفظ معك وازاء ناظر ك » (١) .

ومن الملاحظ أن حازما يربط الاسلوب - مرة أخرى - بطبيعة الجنس الأدبي . حيث تحدث في القسم الرابع « في الطرق الشعرية وأساليبها والتعريف بمأخذ الشعراء في ذلك » (٢) وجعل المنهج الأول للإبانة عن طريق الشعر من حيث تنقسم الى جد وهزل وأحوال ذلك من حيث تكون ملائمة للنفوس أو منافرة لها ، « فأما الجد فهو مذهب من الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مروءة وعقل بنزاع الهمة والهوى الى ذلك . وأما طريقة الهزل فانها مذهب في الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مجون وسخف بنزاع الهمة والهوى الى ذلك » (٣) .

وهذا التقسيم الذي اعتمده حازم يدل أيضا على تأثيره بأرسطو في قسمي الكوميديا والتراجيديا وما لاحظته من أن الشعراء الأخيار مالوا الى محاكاة الفضائل ، والشعراء الارذال مالوا الى محاكاة الرذائل ، وقد فهم حازم من تلخيص ابن سينا أن التراجيديا محاكاة ينحى بها منحى الجد ، والكوميديا محاكاة ينحى بها منحى الهراء والاستخفاف ، فجعل ذلك أساسا لتقسيم الشعر العربي الى طريقتين : طريقة الجد وطريقة الهزل (٤) .

ومن الملاحظ أيضا أن حازما عندما تناول اعجاز القرآن عاد عن هذا التلفيق الى التسوية بين النظم والاسلوب فقد « نقل السيوطي في الاتقان ، وفي كتابه الآخر المسمى معترك الأقران في اعجاز القرآن - وهو مخطوط -

(١) دلائل الاعجاز : ١٠١ ، ١٠٢ .

(٢) منهاج البلغاء : ٣٢١ .

(٣) السابق : ١٢٧ ، ٣٢٧ .

(٤) كتاب أرسطو طاليس في الشعر - د . شكري عياد - دار الكاتب العربي .

القاهرة ١٩٦٧ : ٢٧٦ ، ٢٧٧ .

فقرة لحازم نص على أنها من منهاج البلاغة ، فسر فيها حازم الاعجاز بأنه
ظاهر فى اطراد أسلوبه من الفصاحة والبلاغة ، (١) .

فكان الأسلوب أصبح عملية لوصف درجة الامتياز وصولا الى مرحلة
الاعجاز فى التعبير القرآنى باعتبار ما يحتوية أسلوبه من خصائص تتصل
بالفصاحة والبلاغة مما يدخل تحت مفهوم النظم كما حدده عبد القاهر .

فحازم لم يثبت على اتجاه واحد فى تحديد معنى الأسلوب ، بل تردد
بين هذه التحديدات الثلاث فى ربطه مرة بالناحية المعنوية فى التأليفات ،
وربطه مرة ثانية بطبيعة الجنس الأدبى ، ومرة ثالثة بالفصاحة والبلاغة .

ويبدو ان تحديد مفهوم الأسلوب على هذه الوتيرة كان سمة تميز
الدراسات فى المغرب العربى ، فبعضهم يربطه بمفهوم الصياغة كما قال
به الجاحظ وبعضهم يربطه بالنظم كما فهموه من عبد القاهر ، وبعضهم
يبتعد عن هذا وذاك ويصله بما عرفوه من مباحث الأسلوب عند أرسطو .

فابن رشيق (٢) ينحو بمفهوم الأسلوب الى معنى الصياغة اللفظية
وما يتوفر فيها من تلاؤم الاجزاء وسهولة المخرج ، وعذوبة النطق ، وقرب
الفهم « قال أبو عثمان الجاحظ أجود الشعر ما رأيت متلاحم الاجزاء سهل
المخارج فتعلم بذلك أنه أفرغ أفراغا واحدا ، وسبك سبكا واحدا ، فهو
يجرى على اللسان كما يجرى الدهان ، واذا كان الكلام على هذا الأسلوب
الذى ذكره الجاحظ لذ سماعه وخف محتمله ، وقرب فهمه ، وعذب النطق
به ، وحلى فى فم سامعه ، فاذا كان متنافرا متباينا عسر حفظه ، وثقل
على اللسان النطق به ، ومجته المسامع فلم يستقر فيها منه شيء » (٣) .

وابن جزى الكلبي ينحو بالأسلوب نحو عبد القاهر فى التسوية بينه
وبين النظم حيث نجده فى تفسيره يقدم لكتابه ببعض الفصول مما يتعلق

(١) تاريخ النقد الأدبى فى الأندلس - د. محمد رضوان الداية - دار الأنوار -
بيروت ط ١ ١٩٦٨ : ٥٢٥ .

(٢) أبو الحسن بن رشيق المسيلى نسبة الى المسيلة التى ولد فيها سنة ٣٩٠ هـ
والقيروانى نسبة الى قيروان التى هاجر اليها سنة ٤٠٦ هـ ومن مؤلفاته « قراضة الذهب
فى نقد أشعار العرب » و « العمد فى صناعة الشعر ونقده » وكانت وفاته سنة ٤٥٦ هـ .

(٣) العمد فى صناعة الشعر ونقده - مطبعة أمين هندية ببصر - ط ١ سنة ١٩٢٥ :

١٧١ . ١٧٢ .

بعلوم القرآن واعجازه ، وقد جعلها ابن جزى عشرة وجوه ، : ثانيها :
(نظمه العجيب واسلوبه الغريب من قواطع آياته وفواصل كلماته) (١) .
أما ابن خلدون (٢) فانه يتناول الاسلوب فى فصل صناعة الشعر
ووجه تعلمه فيقول :

« ولندكر هنا سلوك الاسلوب عند أهل الصناعة - صناعة الشعر -
وما يريدون بها فى اطلاقهم ، فأعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذى
ينسج فيه التراكيب ، أو القالب الذى يفرغ فيه ولا يرجع الى الكلام باعتبار
افادته أصل المعنى الذى هو وظيفة الاعراب ، ولا باعتبار افادته كمال
المعنى من خواص التركيب الذى هو وظيفة البلاغة والبيان ، ولا باعتبار
الوزن كما استعمله العرب فيه الذى هو وظيفة العروض . فهذه العلوم
الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية ، وانما يرجع الى صورة ذهنية
للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص وتلك الصور
ينزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ، ويصيرها فى الخيال كالقالب
أو المنوال ، ثم ينتقى التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الاعراب
والبيان فيرصها فيه رصا كما يفعل البناء فى القالب أو النساج فى المنوال
حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الرافية بمقصود الكلام ويقع على
الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربى فيه ، فان لكل فن من
الكلام أساليب تختص به ، وتوجد فيه على انحاء مختلفة ، فسؤال الطول
فى الشعر يكون بخطاب الطول كقوله :

يا دار مية بالعلياء فالسند

ويكون باستدعاء الصحب للوقوف والسؤال كقوله :

قفا نسأل الدار التى خف أهلها

أو باستبكاء الصحب على الطلل كقوله :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

(١) كتاب التسهيل لعلوم التنزيل - محمد بن أحمد بن جزى الكلبي - دار الكتاب
العربى - بيروت لبنان - ط ٢ ١٩٧٣ : ١٤/١ .

(٢) عبد الرحمن أبو زيد ولي الدين بن خلدون ، ولد بتونس سنة ٧٣٢ هـ ، وتقلد
كثيرا من الوظائف الديوانية ، ثم تفرغ لتأليف كتابه « العبر وديوان المبتدأ والخبر فى أيام
العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوى السلطان الأكبر ، ويطلق على القسم الاول
من هذا الكتاب : مقدمه ابن خلدون - وكانه وفاته سنة ٨٠٨ هـ .

أو بالاستفهام عن الجواب لمخاطب غير معين كقوله :

ألم تسأل فتخبرك الرسوم

ومثل تحية الطلول بالأمر لمخاطب غير معين بتحيتها كقوله :

حي الديار بجانب الغزل

أو بالدعاء لها بالسقيا كقوله :

اسقى طولهم أجش هزيم وغدت عليهم نضرة ونعيم

أو سؤاله السقيا لها من البرق كقوله :

يا برق طالع منزلا بالأبريق واحد السحاب لها حذاء الا ينق

أو مثل التفجع في الجزع باستدعاء البكاء كقوله :

كذا فليجل الخطب وليقدح الأمر وليس لعين لم يفيض ماؤها عذر

أو باستعظام الحادث كقوله :

أرايت من حملوا على الاعواد

أو بالتسجيل على الاكوان بالمصيبة لفقده كقوله :

منابت العشب لا حام ولا راع مضى الردى بطويل الرمح والباع

أو بالانكار على من لم يتفجع له من الجمادات كقول الخارجية :

أيا شجر الخابور مالك مورقا كأنك لم تجزع على ابن طريف

أو بتهنئة فريقه بالراحة من ثقل وطأته كقوله :

لقى الرماح ربيعة بن نزار أودى الردى بفريقك المغوار (١)

ومن الواضح مما كتبه ابن خلدون هنا أنه كانت لديه فكرة مفصلة عن مفهوم الأسلوب عند المشرقين من العرب ، كما كانت لديه فكرة واضحة عما كتبه حازم القرطاجني في هذا المجال ، بل أنه كثيرا ما يستشهد بأمثلته ويردد أقواله بنصها .

(١) مقدمة ابن خلدون - دار العودة - بيروت لبنان : ٤٧٤ .

ولنا على كلام ابن خلدون عدة ملاحظات :

أولها : انه أعطى للأسلوب مفهوما ذهنيا خالصا باعتباره صورة تملؤ النفس وتطبع الذوق ، وقد أرجع تكوين هذه الصورة الى ما يستمدّه الأديب من ذخيرته اللغوية على الوضوح الذي رسمته قواعد النحو والصرف والبلاغة والعروض . وهذا يؤكد وحدة النظام اللغوي وانصائه فنحن عندما نتحدث عن النظام النحوي لا نقصد مطلقا الى القول بأنه نظام منفصل مستقل . وكذلك الأمر بالنسبة للنظام الصرفي ، وبالنسبة للتركيب البلاغي ، فالقواعد والقوانين التي توصل اليها الباحثون في مجال هذه الدراسات تصل ما بين أصوات اللغة ومفرداتها وبين هذه المفردات وتركيب الجملة ثم تركيب القطعة الأدبية مكتملة ، فبينما يمكننا القول ان الصرف يبحث الهيكل أو البناء الداخلي للمفردات ، فان علم النحو يبحث في علاقات المفردات بعضها ببعض في الجمل المختلفة ، وعلوم البلاغة تبحث في افادة كمال المعنى الذي هو من خواص التركيب ، وكل علم من هذه العلوم يرفد الآخر ويتصل به اتصالا وثيقا ، لأن البنية الداخلية للكلمة تؤثر على علاقاتها مع الكلمات الأخرى في الجملة الواحدة. ثم القطعة الكاملة .

ثانيها : ان الأسلوب بهذا التصور أصبح أمرا افتراضيا لا يأخذ شكله المتجسد الا بتمام التركيب اللغوي ، وابن خلدون بهذا يربط بين الأسلوب والقدرة اللغوية ، ونعني بها تلك القدرة التي تتكون لدى كل فرد من أفراد مجتمع معين والتي تمكنه من التعبير عما يريد بجمل جديدة ، أي تلك التي تمكنه من تكوين ما يريد من الجمل الجديدة في المناسبات المختلفة ، ويسمى تشومسكي هذه الملكة « المعرفة اللغوية » ويعتقد بأن أهم مقومات هذه القدرة هي معرفة الفرد بالقواعد الصرفية والنحوية التي تربط المفردات بعضها ببعض في الجملة ، بالإضافة الى معرفة مجموعة أخرى من القواعد تعمل على البنية العميقة للجملة ، وهي البنية التي تحمل المعاني - فتحولها الى الشكل الخارجي الذي يعبر عنه ، بالأصوات (١) .

ثالثها : ان الأسلوب عند ابن خلدون أصبح يأخذ شكل الظاهرة الاجتماعية الموحدة ، والتي يمكن عن طريق دراسة النماذج الكلامية الصادرة عن أفراد مجتمع هذه الظاهرة الاهتداء الى العوامل المشتركة التي تساعد

(١) أضواء على لدراسات اللغوية المعاصرة - د. نايف خرما - سلسلة كتب ثقافية شهرية « عالم المعرفة » سبتمبر سنة ١٩٧٨ : ١١٥ ، ١١٦ .

على تصور شكل أمثل أو نموذج مثالي يوجه كلام الأفراد ، والذي يحاول هؤلاء الأفراد أن يظلوا ضمن ضوابطه اللغوية أو السلوكية لكي يكونوا مفهومين من سواهم ، وهذا ما حاول ابن خلدون أن يوضحه في قوله : « وأمثال ذلك كثير في سائر فنون الكلام ومذاهبه ، وتنتظم التراكيب فيه بالجمل وغير الجمل ، انشائية وخبرية ، أسسمية وفعلية ، متفقة وغير متفقة ، مفصولة وموصولة ، على ما هو شأن التراكيب في الكلام العربي في مكان كل كلمة من الأخرى يعرفك فيه ما تستفيد به بالارتياض في أشعار العرب من القالب الكلي المجرد في الذهن من التراكيب المعينة التي ينطبق ذلك القالب على جميعها ، فان مؤلف الكلام هو كالبنا أو النساج ، والصورة الذهنية المنطبقة كالقالب الذي يبنى فيه أو المنوال الذي ينسج عليه ، فان خرج عن القالب في بنائه أو عن المنوال في نسجه كان فاسدا وهذه الأساليب التي نحن نقررها ليست من القياس في شيء انما هي هيئة ترسخ في النفس من تتبع التراكيب في شعر العرب لجريانها على اللسان حتى تستحكم صورتها فيستفيد بها العمل على مثالها والاحتذاء بها في كل تركيب » (١) .

رابعها : ان ابن خلدون قد ربط بين الفن - أو النوع الأدبي - والاسلوب أو الأساليب ، ملاحظا الفروق اللفظية والمعنوية بين المنظوم والمنثور ، ثم ربط هذه الفروق بخصائص تعود الى علوم النحو والصرف والعروض والبلاغة فنراه يتحدث عن انقسام الكلام الى فني النظم والنثر فيقول :

« وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر وموازينه في المنثور من كثرة الاسجاع ، والتزام التقفية ، وتقديم النسيب بين يدي الاغراض ، وصار هذا المنثور اذا تأملته من باب الشعر وفنه ولم يفترقا الا في الوزن ، واستمر المتأخرون من الكتاب على هذه الطريقة واستعملوها في المخاطبات السلطانية ، وقصروا الاستعمال في المنثور كله على هذا الفن الذي ارتضوه وخلطوا الأساليب فيه ، وهجروا المرسل وتناسوه ، وخصوصا أهل المشرق . وصارت المخاطبات السلطانية لهذا العهد عند الكتاب الغفل جارية على هذا الاسلوب الذي أشرنا اليه ، وهو غير صواب من جهة البلاغة ، كما يلاحظ من تطبيق الكلام على مقتضى الحال من أحوال المخاطب والمخاطب ، وهذا الفن المنثور المقفى أدخل المتأخرون فيه أساليب

(١) المقدمة : ٤٧٤ ، ٤٧٥ .

الشعر ، فوجب أن تنزه المخاطبات السلطانية عنه ، اذ أساليب الشعر تناسبها اللوزعية وخطط الجد بالهزل والاطناب فى الأوصاف ، وضرب الأمثال ، وكثرة التشبيهات والاستعارات حيث لا تدعو ضرورة الى ذلك فى الخطاب ٠٠٠٠٠ والمقامات مختلفة ولكل مقام أسلوب يخصه من اطناب أو ايجاز أو حذف أو اثبات أو تصريح أو إشارة وكناية واستعارة » (١) .

فابن خلدون فى هذا النص بوضوح مفهوم الأسلوب من خلال نوعين من الفنون الأدبية هما الشعر والنثر ، ويقدم لنا تفرقة بينهما معتمدا على خصائص كل نوع من حيث التشكيل اللغوى والبناء العروضى ، كما انه ربط الأسلوب بعنصرين مهمين المخاطب والمخاطب ومقتضى الحال الذى يتصل بهما من اطناب أو ايجاز أو حذف أو اثبات أو تصريح أو إشارة وكناية واستعارة ، وكلها أمور تختص بطريقة أداء المعنى على حسب مقتضى الحال ، وبهذا لا يمكن القول بأن الرجل ترك العلاقة بين الأسلوب والتراكيب اللغوية التى تدرس فى علوم النحو والمعانى والبيان والعروض مبهة مغمورة ، بل الذى نعتقده ان ابن خلدون قد أكد صلة الأسلوب بالسياق اللغوى وما يرتبط به من عنصر المتكلم والمتكلم ، وذلك كله يعتبر إضافة حقبقة الى ما قدمه حازم القرطاجنى فى هذا المجال .

(١) مقدمة ابن خلدون : ٤٧٠ .

فلسفة النحو

لقد ظهرت دوافع كثيرة وجهت الدراسات الى الناحية اللغوية ، من هذه الدوافع ما هو ديني ، وما هو قومي ، ومنها دوافع اجتماعية وسياسية . ويهمننا هنا أن نعرض لما تبلور عن هذه الدوافع من ظهور فلسفة نحوية وخاصة في القرن الرابع الهجري وقد شارك النحاة مشاركة ايجابية في دفع هذه الفلسفة الى أن تحتل مكان الصدارة بين الدراسات النقدية والأدبية ، ولا شك أن استطلاع سمات وملامح هذه الفلسفة النحوية يعد من أهم مجالات الدراسة العربية .

ومن خلال تتبعنا لاتجاه النحاة يتضح لنا أن المتقدمين ميزوا بين مستويين للدراسة النحوية ، وكان المستوى الأول يتمثل في رصد الضوابط والخطأ في الأداء ، أما المستوى الثاني فيتجاوز هذا المجال الى ناحية الجمال والابداع . ولم يكن المستوى الأول الا تلك القواعد المجردة التي استند فيها النحويون الى كلام العرب الفصيح المنقول نقلا صحيحا الذي يبلغ حد الكثرة ، ثم القياس أى قياس ما لم ينقل على ما نقل اذا كان يسير في مساره ، وهذا يدل على ان منطلق النحاة في تقعيدهم كان استقراء كلام العرب الفصيح ، وهي خطوة تعتمد بالدرجة الاولى على النقل والاستقراء والكشف عن طبيعة ما سمعوه وملاحظة ما فيه من أوجه الاتفاق أو الاختلاف ، فاذا انتهى النحوي من هذه الخطوة انتقل الى خطوة أخرى محاولا فيها تحديد القضايا النحوية واستخراج المعقول من الحسوس .

أما المستوى الثاني فكان يتمثل في العلاقات المتنوعة بين الكلمات ثم بين الجمل ، فاللغة العربية ذات سمات وخصائص اهتم لها النحويون القدامى أمثال سيبويه وغيره ، كما اهتموا بالتراكيب ، وادركوا أن الخبرة بتراكيب اللغة هي في الوقت ذاته خبرة بالاغراض التي تعبر عنها ، أو بعبارة أخرى ادرك النحاة أن هناك ارتباطا قويا بين ما يسمى بالتراكيب

وما يسمى بالمعاني أو الأفكار ، فالعلاقة بين الفكر واللغة شغلت من بعض الوجوه هؤلاء النحاة .

لقد كان النحو يرتبط في دراسته بحد أدنى يتمثل في الصوت المفرد ، وحد أعلى يتمثل في الجملة أو ما هو في حكم الجملة ، ولا يتعدى النحوى هذا المستوى من الدراسة من حيث الاهتمام بالتركيب الكلى للأسلوب ، ولا الأفكار ، وإنما ترك ذلك كله لفروع أخرى من الدراسة كالبلاغة ، فلما اتجهت الدراسات النحوية الى القرآن لضبط نصه لم يكن كافيا لإبراز نواحي الإعجاز فيه مما هيا لبعض النحاة أن يقوموا بدور هام في بيان هذا الإعجاز من خلال توجيه الدراسة النحوية الى نواحي جمالية تركيبية عن طريقها تبرز ملامح الإعجاز القرآني برصد العلاقات التركيبية في الآيات ونسقها المعنوى ، وهى أمور لا عهد للنحو التعقيدى بها .

ينضاف الى ذلك تلك الترجمات التى وجدت بين الأيادى نقلا عن الفارسية أو اليونانية ، وقد كان لهذه الترجمات أهميتها الخاصة لدى من شغلهم قضايا المنطق والكلام ، وبالطبع لدى من اهتموا بقضية الإعجاز ، وكان هذا الاهتمام مثيرا لكثير من الشكوك حول دقة هذه الترجمات وكمال أدائها للمعنى الذى نقلت عنه ، ذلك أن تصورهم للترجمة كان قائما على أساس انها تمثل حركة متصلة بين لغات ذات تراكيب وانماط ذهنية مختلفة ، ومن أجل ذلك جوزوا أن يتعرض المعنى الذى تحتويه للتغيير أحيانا والنقص أحيانا أخرى عندما يعمد المترجم الى أن يقدم أو يؤخر ، أو يضع الخاص موضع العام أو العام موضع الخاص ، باعتبار أن كل لغة توشك أن تكون بناء أو نظاما متميزا بسماته وخصائصه ، ويمكن تبين دور الترجمة فى النحو وفلسفته من خلال هذه المناظرة التى جرت بين أبى سعيد السيرافى ومتى بن يونس فى مجلس الوزير الفضل بن الفرات ، وموضوع المناظرة : أن المنطق هو المعيار الذى يقاس به الكلام وتوزن به المعانى ، فهذا ما يدعيه متى وينقضه عليه السيرافى : « قال أبو سعيد . . . اذا كانت الأغراض المعقولة والمعانى المدركة لا يوصل اليها الا باللغة الجامعة للأسماء والأفعال والحروف ، أفليس قد لزممت الحاجة الى معرفة اللغة ؟ قال متى : نعم . قال : أخطأت . قل فى هذه الموضع بلى ، قال متى : بلى . أنا أقلدك فى مثل هذا قال أبو سعيد : وان لم يكن لك بد من قليل هذه اللغة من أجل الترجمة فلا بد لك من كثيرها من أجل تحقيق الترجمة واجتلاب الثقة والتوقى من الحلة اللاحقة لك .

وكذلك أنت محتاج بعد هذا الى حركات الاسماء والأفعال والحروف،
فان الخطأ والتحريف فى الحركات كالحطأ والتحريف فى المتحركات ، وهذا
باب انت وأصحابك ورهطك عنه فى غفلة « (١) » .

وقد أكد عبد القاهر فى بعض مباحثه تخوفه من عدم الدقة فى بعض
الترجمات وخاصة حديثه عن الاستعارة وترجمتها من لغة الى لغة أخرى
« ولو ان مترجما ترجم قوله :

« والا النعام وحفانه » ففسر الحفان باللفظ المشترك الذى هو كالأولاد
والصغار لأنه لا يجد فى اللغة التى بها يترجم لفظا خاصا ، لكان مصيبا
ومؤديا للكلام كما هو . ولو أنه ترجم قولنا : رأيت أسدا ، يريد رجلا
شجاعا ، فذكر ما معناه معنى قولك « شجاعا شديدا » وترك أن يذكر
الاسم الخاص فى تلك اللغة بالأسد على هذه الصورة لم يكن مترجما
للكلام بل كان مستأنفا من عند نفسه كلاما « (٢) » .

وهكذا نلاحظ أن الفلسفة اللغوية انما نشأت فى ظلال البحث عن
الصواب والخطأ فى الأداء ، ثم نمت هذه المباحث بشكل مقتضب أحيانا
وبشكل موسع أحيانا أخرى ، محاولة اعطاء دراسة بنية التركيب فى اللغة
العربية أهميته الخاصة بعد أن مرت هذه اللغة بأطوار نحوية استوعبت
فيها بعض الثقافات الوافدة وخاصة فى مجال المنطق وعلم الكلام ، والتى
من جرائها قام النحاة فى وجه هؤلاء المناطقة مؤكدين أن صناعتهم هى
البحث عن المعنى بالدرجة الأولى ، وليس الأمر مقصصورا على مجرد
الاشتغال بتغير أواخر الكلمات .

لقد أدرك النحاة أن صناعة البحث عن المعنى ومفردات اللغة أمران
متلازمان كما أدركوا أهمية التمييز بين الأغراض التى تعيش فى داخل
النظام اللغوى ، فنجده أحمد بن فارس المتوفى سنة ٣٩٥ للهجرة فى كتابه
« الصحاح » يعقد فصلا سماه « معانى الكلام » (٣) وقد جعل هذه المعانى
عشرة هى : الخبر والاستخبار والأمر والنهى والدعاء والطلب والعرض
والتحضيض والتمنى والتعجب ، ثم تحدث عن خروج كل نوع من هذه
الأنواع الى دلالات أخرى ، فالخبر مثلا يخرج الى التعجب والتمنى والانكار

(١) كتاب أرسطو طاليس فى الشعر : ١٧٨ .

(٢) أسرار البلاغة : ٢٦ ، ٢٧ .

(٣) الصحاحى - لأبى الحسين أحمد بن فارس - تحقيق السيد أحمد صسكر

مطبعة عيسى الحلبي ١٩٧٧ : ٢٨٩ - ٣٠٤ .

والنفي والأمر والنهي والتعظيم والدعاء ، وهى مسائل تقوم على أن التركيب النحوى يؤدى الى معانى تأتية من صبغة هذا التركيب وطبيعته .

فالنظام الفكرى للغة أصبح ذا مكانة خاصة عند النحاة على مستوى المفرد أو مستوى الجملة ، وكل تغير أو تبدل فى تركيب الجملة انما يرجع الى المعنى ومتطلباته ، أو بمعنى آخر فان المعنى هو الذى يتطلب هذا التغير والتبدل وما المعنى عندهم الا انه علاقة بين الرمز والمدلول ، وهذه العلاقة قد تكون طبيعية بعيدة عن المنطق والعرف كادراك جرس الكلمات والوزن والقافية ، وقد تكون العلاقة عرفية كالعلاقة القائمة بين الألفاظ ومدلولاتها فى المعاجم . وكالعلاقات النحوية الخالصة كالفاعلية والمفعولية والخبر والانشاء . وكلها علاقات أخذت حقها من البحث النظرى والتطبيقي

لقد خرج نفر من النحاة من دائرة الخطأ والصواب الى النسق والتركيب . فليس الأمر مجرد وضع الفاظ بازاء معان فحسب ، وانما الأمر يتخطى كل ذلك الى عملية التركيب على حسب مقتضيات المعانى التى يريد أن يعبر عنها الأديب فنجد أبا سعيد السيرافى يقول : « ان معانى النحو منقسمة بين حركات اللفظ وسكناته وبين وضع الحروف فى مواضعها المقتضية لها ، وبين تأليف الكلام بالتقديم والتأخير . وتوخى الصواب فى ذلك ، وتجنب الخطأ من ذلك . وان زاغ شئ عن هذا النبت فانه لا يخلو من أن يكون سائغا بالاستعمال النادر ، والتأويل البعيد ، أو مردودا لخروجه عن عادة القوم الجارية على فطرتهم » (١) .

فمهمة النحو عند الرجل تشمل تفسير سلامة الألفاظ فى السككنات والحركات وسلامته داخل الاطار العام الذى نسلكه فيه حين تركيبه مع غيره ، والذى يتوقف على عمليات ابداعية كالتقديم والتأخير .

فالنحو أصبح سر صناعة العربية ، فهو رابط الصيغ الذهنية ، وهو الذى يساعد اللغة على تخطى كل الصعاب وصولا الى عملية الابداع ، لقد أصبح النحو فى كثير من مباحثه يستهدف تحليل علاقة الالفاظ المستقلة بالمعانى ، ثم يستهدف تبعا لذلك طبيعة الوحدات الكلية وعلاقاتها التجاورية التى يبدعها النحو ، أو لنقل انها هى التى تبدع النحو الخاص بها .

(١) اللغة بين العقل والمنامة - د. مصطفى مندور - منشأة المعارف بالاسكندرية
١٣٨ ، ١٣٩ .

وقد ورث عبد القاهر الجرجاني هذه المحاولات السابقة عليه في مجال النحو ودراسته واستوعبها في تفهم ثم قدم كتابيه دلائل الاعجاز وأسرار البلاغة ، والاول منهما يمكن اعتباره أهم كتاب في العربية تناول دراسة التراكيب اللغوية حيث حاول فيه مؤلفه أن يكون منطلقه المستوى الثاني للنحو ، أي مستوى الأداء الجمالي في العبارة ، وليس مستوى الصواب والخطأ فيها « فان قلت : أفليس هو كلاما قد اطرده على الصواب ، وسلم من العيب ؟ أفما يكون في كثرة الصواب فضيلة ؟

قيل : أما والصواب كما ترى فلا ، لأننا لسنا في ذكر تقويم اللسان ، والتحرز عن اللحن وزيف الاعراب ، فنعتد بمثل هذا الصواب . وانما نحن في أمور تدرك بالفكر اللطيفه ، ودقائق يوصل اليها بثاقب الفهم » (١) .

وقد وجد عبد القاهر الامكانيات النحويه قائمة في تركيب الجملة وبنيتها الداخلية فقاده ذلك الى فكرة النظم - والاسلوب ضرب فيه - (٢) وهي فكرة قوية الصلة بالامكانيات النحوية من حيث كانت هذه الامكانيات ذات فعالية خطيرة في انساق اللغة وأساليبها بحيث يمكن القول انها العنصر الأساسي في تشكيل الأداء في الشعر وتشكيل الاداء في النثر ، كما أنها المدخل الحقيقي لادراك الاعجاز القرآني . وهذه الامكانيات ليست وقفا على تغير أواخر الكلم بالاعراب ، ذلك ان العلم بالاعراب مشترك بين العرب كلهم وليس هو مما يستنبط بالفكر ويستعان عليه بالروية ، فليس أحدهم بأن اعراب الفاعل الرفع أو المفعول النصب والمضاف اليه الجر بأعلم من غيره (٣) ، وانما هذه الامكانيات تتمثل في العلم بما يوجب الفاعلية للشيء اذا كان ايجابها من طريق المجاز مثلا ، واشباه ذلك من التراكيب التي ليست علما بالاعراب ، ولكن بالوصف الموجب للاعراب (٤) وهي أمور تمثل مدخلا لفهم نظام كل اسلوب باعتبار هذا الاسلوب - أو هذا النظم - له نحوه الخاص به ، وعن طريقه يمكن فهمه ، وهذا كلام جديد غريب في ميدان النقد القديم خرج به عبد القاهر فأحدث هزة في مجال الدراسات النقدية منذ القرن الخامس الهجري حتى اليوم حيث تلتقى كثير من مفاهيم الرجل مع أحدث النظريات في دراسة الاسلوب ، « بل هو يلتقى مع

(١) دلائل الاعجاز : ١٣٠ .

(٢) السابق : ٤١٨ .

(٣) السابق : ٣٦٢ .

(٤) السابق : ٣٦٢ ، ٣٦٣ .

أصبح وأحدث ما وصل اليه علم اللغة في أوربا لأيامنا هذه ، وهو مذهب العالم السويسرى الثبت فرد يناند دى سوسير « (١) » .

ويبدو أن ما قال به الرجل كان غريبا وسط تيارات كان يعمل بعضها على التخلص من وطئة النحو والتخفف من أثقاله ، فتحمل مسئولية تصحيح هذا الوهم ، مما أتاح لرجل كالزمخشري فرصة إعادة النظر في الدراسة البلاغية والنقدية من خلال عمله التفسيري « الكشف » بحيث تدرس فيه الجملة ثم الأسلوب دراسة لغوية من خلال اظهار الارتباط بين التركيب النحوى والفكرة السائدة فى الأسلوب . لأن عبد القاهر كان يرى انه من الضروري لدراسة الأدب - والشعر على وجه الخصوص - ان تقوم رابطة بين المعنى وبين المسائل المتعلقة بنظام التركيب والعبارة على حسب مقتضيات النحو ، فهذا المقتضى هو الوسيلة الى ادراك المعنى من وراء اللفظ وتفهم الغرض الكامن وراء الشكل « وأما زهدهم فى النحو واحتقارهم له واصغارهم أمره ونهاونهم به ، فصنيعهم فى ذلك أشنع من صنيعهم فى الذى تقدم وأشبهه بأن يكون صدا عن كتاب الله وعن معرفة معانيه . ذلك لأنهم لا يجدون بدا من أن يعترفوا بالحاجة اليه فيه ، اذا كان قد علم أن الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الاعراب هو الذى يفتحها ، وأن الاغراض كامنه فيها حتى يكون هو المستخرج لها ، وانه المعيار الذى لا يتبين نقصان كلام ورحبانه حتى يعرض عليه » (٢) .

ان عبد القاهر أدرك أنه من خلال النحو يمكنه أن يدرك نظام اللغة وهو نظام يختلف فى تراكيبه من جنس الى جنس ، فالشعر له نظامه النحوى الذى تكاد تكون امكانياته نسقا مغلقة على ذاته ، بحيث لا يتداخل هذا النسق مع غيره من انساق فنون القول ، ويبدو ذلك واضحا من تعليق عبد القاهر على قول البهترى :

إذا بعدت أبلت وإن قربت شفت فهجرائها يبلى ولقيانها يشفى

« وقد علم ان المعنى : « اذا بعدت عنى ابلتنى وإن قربت منى شفتنى » الا انك تجد الشعر يأبى ذكر ذلك ويوجب اطراحه » (٣) فالخذف

(١) النقد المنهجي عند العرب - د . محمد مندور - دار نهضة مصر - القاهرة :

٣٣٤ .

(٢) دلائل الإعجاز : ٧٥ .

(٣) السابق : ١٨٣ .

والذكر والتعريف والتذكير والقديم والتأخير كلها امكانات يستعين الشاعر بها في اطار يختص الشعر ويكاد ينغلق عليه . غيرها اذا استعملت في الوان أخرى من الأداء الفني فانها تتميز بعباء آخر متميز ومتفرد . وقد قدم عبد القاهر في دلائله نماذج عديدة لأوجه هذه الاستعمالات في الشعر موضعا خصوصيتها به . ولم يقف الأمر بالرجل عند هذا الحد بل يكاد يقرر أن لكل شاعر خصوصية نحويه لها امكاناتها التي تميزها وتجعل لشعره طبيعه خاصة تميزه عن غيره من الشعراء حتى لو تشابهت المعاني وتقاربت الأفكار ، فنجدته يتحدث عن نقل المعنى من شاعر الى شاعر عارضا لكثير من الابيات المتشابهة معلقا عليها . مؤكدا أن لكل شاعر نسقا تركيبيا متميزا ، كالحاتم والحاتم . والسوار والسوار ، وسائر أصناف الحلى التي نتصور تشابهها . ولكنها في الحقيقة متباينة تباينا يطبعها بمقدرة صانعها ومهارته « فانظر الآن نظر من نفى الغفلة عن نفسه ، فانك ترى عيانا أن للمعنى في كل واحد من البيتين من جميع ذلك صورة وصفة غير صورته وصفته في البيت الآخر ، وان العلماء لم يريدوا حيث قالوا : ان المعنى في هذا هو المعنى في ذاك : ان الذي تعقل من هذا لا يخالف الذي تعقل من ذاك ، وان المعنى عائد عليك في البيت الثاني على هيئته وصفته التي كان عليها في البيت الأول ، وان لا فرق ولا فصل ولا تباين بوجه من الوجوه ، وان حكم البيتين مثلا حكم الاسمين قد وضعنا في اللغة لشيء واحد كالليث والأسد ، ولكن قالوا ذلك على حسب ما يقوله العقلاء في الشئيين يجمعهما جنس واحد ثم يفرقان بخواص ومزايا وصفات ، كالحاتم والحاتم ، والشنف والشنف ، والسوار والسوار ، وسائر أصناف الحلى التي يجمعها جنس واحد ثم يكون بينهما الاختلاف الشديد في الصفة والعمل » (١) .

ومادام الأمر كذلك فان المقارنه بين قول وقول ، وتركيب وتركيب اما يكون بما بينهما من فروق في نظم الكلام على حسب مقتضى النحو ، ومن هنا لا يمكن لشاعر أن يأخذ بيتا من الشعر أو فصلا من النثر فيؤدبه بعينه وعلى خصوصيته وصنعتة بعبارة أخرى ، بل اننا سوف نجد أنفسنا أمام صياغة جديدة لها مدلول جديد « ولا يغرنا قول الناس : قد أتى بالمعنى بعينه ، وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه ، فانه تسامح منهم والمراد أنه أدى الغرض ، فأما أن يؤدي المعنى بعينه ، على الوجه الذي يكون عليه في كلام الأول حتى لا تعقل ههنا الا ما عقلته هناك ، وحتى يكون حال

(١) دلائل الامجاز : ٣٤٤ ، ٣٤٥ .

الصورتين المشتبهتين في عينك كالسوارين والشنفين ففي غاية الاحالة .
وظن يفضى بصاحبه الى جهالة عظيمه « (١) » .

ومن هذا المنطلق أيضا يرفض عبد القاهر أن تنصب المقارنات بين العبارات المفردة لتمييز احداها عن الأخرى دون مراعاة لخصوصية كل عبارة ، وارتباطها بمنشئها وقدرته الابداعية في النحو ، لأن بين كل عبارتين مفارقة مستمرة ترجع الى خصوصية الامكانيات النحوية التي استعملت في الأداء الفني ، وعلى هذا يرفض عبد القاهر المقارنه التي شغف بها النقاد القدامى بين قوله تعالى « ولكم فى القصاص حياة » وقول الناس « قتل البعض احياء للجميع » « فانه وان جرت عادة الناس بأن يقولوا فى مثل هذا انهما عبارتتان معبرهما واحد ، فليس هذا القول قولاً يمكن الأخذ بظاهره ، أو يقع لعاقل شك ان ليس المفهوم من أحد الكلامين المفهوم من الآخر » (٢) .

والنحو بامكانياته الواسعة المتجددة هو الذى أعطى كل اسلوب خصوصيته التى تربطه بناظمه ، ذلك ان الالفاظ فى ذاتها لا تختص بواحد دون آخر ، وانما تأتي هذه الخصوصية اذا توخى فيها النظم بمعنى التركيب النحوى (٣) .

والقرآن جنس فريد فى بابه له خصوصيته أيضا فى استخدام التراكيب المستحدثه التى استمدت كيانها من امكانيات النحو بشكل متفرد فاكتسب بذلك طبيعته المعجزة دون أية خاصية أخرى ، فالابداع النحوى فى القرآن هو مناط الفضيلة ومجال الاعجاز « فاذا بطل ان يكون الوصف الذى أعجزهم من القرآن فى شئ مما عددناه لم يبق الا أن يكون فى النظم والتأليف ، لأنه ليس من بعد ما أبطلنا أن يكون فيه الا النظم ، واذا ثبت انه فى النظم والتأليف ، وكنا قد علمنا ان ليس النظم شيئاً غير توخى معانى النحو وأحكامه فيما بين الكلم ، وانا ان بقينا الدهر نجهد أفكارنا حتى نعلم للكلم المفردة سلكا ينظمها ، وجامعا يجمع شملها ويؤلفها . ويجعل بعضها بسبب من بعض غير توخى معانى النحو وأحكامه فيها ، طلبنا ما كل محال دونه » (٤) بل ان عبد القاهر يرى

(١) دلائل الاعجاز : ٢٦١

(٢) السابق : ٢٦١ .

(٣) السابق : ٤٢٣ .

(٤) السابق : ٣٦٠ .

ان القرآن استحدث لنفسه نحوا خاصا به ، ونسقا فى الأداء ليس مألوفاً فى غيره من الكلام « ومعلوم ان المعول فى دليل الاعجاز على النظم ، ومعلوم كذلك ان ليس الدليل فى المجيء بنظم لم يوجد من قبل فقط ، بل فى ذلك مضموما الى ان يبين ذلك النظم من سائر ما عرف ويعرف من ضروب النظم » (١) .

ان القرآن قد أضاف امكانات كبيرة للنحو بالمفهوم الجمالى التركيبى ، واستحدث طرقا فنية للربط بين المفردات وبين الجمل والعبارات ، وخلق دلالات متنوعة تتوافق مع أغراضه وأهدافه ، وهذا يؤكد لنا أمرا هاما وهو أن تركيب الصيغ والعبارات شديد الالتحام بعملية الابداع ، فلو نظرنا للغرض أو المعنى دون نظر الى العلاقات النحوية من حيث فعاليتها فى تلك الأغراض فاننا نبتعد عن الادراك الحقيقى لعملية الابداع ، ان هذه العلاقات القائمة فى التراكيب تخلقها أدوات نحوية مألوفة ، ولكن باستعمالها فى كل جنس أدبى تقدم عطاء فنيا جديدا ، وتثرى العمل الأدبى بمفاهيم ودلالات لا تكتسب الا عن طريق امكانات النحو ، فهو الطريق الأمثل لدراسة المستويات اللغوية المختلفة ، فالنحو ليس عنصرا هامشيا أو جانبا ركنيا فى العملية الابداعية ، بل هو لحمه هذه العملية وسداها فى الشعر والنثر ، وهو الذى يظهر الشكل أو الاسلوب مغلغا بروح الأديب الذى انتجه ، ولا يجوز الحكم على الأثر الأدبى دون العودة الى الأداة الفعالة « النحو » التى أخرجته الى حيز الوجود .

حقيقة ان كثيرا من اللغويين قاموا فى هذا المجال بعملية تجريد دون أن يفيدوا الافادة الكاملة من نتائج هذا التجريد ، ولكن عبد القاهر استطاع بمقدرته اللغوية أن يستفيد من هذه التجريدات التى قدمها غيره متحررا كثيرا من النماذج السائدة والمسيطره فى عصره وقبل عصره ، وعزل منها العناصر الفردية والخاصة وأولاهها جل اهتمامه ثم انطلق منها الى السمات الجامعة والشاملة التى تحدد الصفات والعناصر المكونة لبنائية الصياغة فى الكلام الأدبى .

(١) الرسالة الشافية - ضمن ثلاث رسائل فى اعجاز القرآن : ١٣٣ .

النظم بين النحو والبلاغة

كان عبد القاهر الجرجاني نحويا ، وكان الارتباط القوي بين النحو واللغة التي تتكون من مجموعة الفاظ من الأسباب التي دعت الى اتهام النحو باللفظية ، حيث أغفل أصحاب هذه التهمة القيمة النحوية في أداء المعنى ، ومساعدة اللغة على الإفصاح عن دلالاتها بوجه دقيق منظم ، وقد انتفع عبد القاهر في نظرية النظم بما تراءى له من صلة المنطق باللغة من ناحية ، ومن صلة النحو بالمنطق من حيث كونه منطقا خاصا باللغة من ناحية أخرى ، واستغل الرجل ذلك الى أقصى حد في بيان وضع اللفظ وقيمه بالنسبة الى المعنى ، واذا كانت وحدات اللغة هي الألفاظ ، وان أعمال النحو يخلق من هذه الألفاظ تراكيب متجددة ، فان عبد القاهر يستطيع بمقدرته النحوية والبلاغية أن يقدم أطراف نظريته في النظم ، فهو يرى أن الألفاظ ليست الا رموزا للمعاني المقررة ، والانسان يعرف مدلول اللفظ المفرد أولا ، ثم يعرف هذا اللفظ الذي يدل عليه ثانيا ، فالألفاظ سمات لمعانيها ، ولا يتصور أن تسبق الألفاظ معانيها فذلك ضرب من المحال « وهل كانت الألفاظ الا من أجل معانيها ؟ وهل هي الا خدم لها ؟ ومصرفة على حكمها ؟ أو ليست هي سمات لها ، وأوضاعا قد وضعت لتدل عليها ؟ فكيف يتصور أن تسبق المعاني وان تتقدمها في تصور النفس ؟ وان جاز ذلك جاز أن تكون اسامي الأشياء قد وضعت قبل أن عرفت الأشياء ، وقبل أن كانت ، وما أدري ما أقول في شيء يجز الزاهبين اليه الى اشباه هذا من فنون المحال ، وردى الأحوال » (١) .

واذا كانت الألفاظ لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ، فمعنى ذلك أن الفكر لا يتعلق بمعاني الألفاظ في أنفسها ، فما هي علاقة الفكر باللغة إذن ؟ في رأى عبد القاهر أن الفكر لا يتعلق الا بما بين المعاني

(١) دلائل الإعجاز : ٣٧٩ .

من علاقات ، ثم أن هذه العلاقات ليست الا معانى النحو « فلا يقوم فى وهم ولا يصح فى عقل أن يتفكر متفكر فى معنى فعل من غير أن يريد اعماله فى اسم ، ولا أن يتفكر فى معنى اسم من غير أن يريد اعمال فعل فيه وجعله فاعلا له أو مفعولا ، أو يريد منه حكما سوى ذلك من الاحكام مثل أن يريد جعله مبتدأ أو خبرا أو صفة أو حالا أو ما شاكل ذلك .

وان أردت أن ترى ذلك عيانا فاعمد الى أى كلام شئت وأزل أجزائه عن مواضعها وضعها وضعها يمتنع معه دخول شيء من معانى النحو فيها فقل فى :

قفا نيك من ذكرى حبيب ومنزل

من نيك قفا حبيب ذكرى منزل : ثم انظر هل يتعلق منك فكر بمعنى كلمة منها ؟ (١) ان الفكر لا يتعلق الا اذا توخينا امكانات النحو فى تركيب البيت . وهو ما صنعه امرؤ القيس من كون «نيك» جوابا للأمر ، وكون « من » معدية الى « ذكرى » وكون « ذكرى » مضافة الى « حبيب » وكون « منزل » معطوفا على « حبيب » (٢)

وجملة الأمر : أن لا يكون هناك ابداع فى شيء حتى يكون هناك قصد الى صورة وصنعة ، وان لم يقدم ما قدم ، ولم يؤخر ما أخر ، وبدى بالذى ثنى به أو ثنى بالذى ثلث به ، لم تحصل الصورة الأدبية (٣) .

ولناخذ بيتى بشار

كان مشار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

وانظر هل يتصور أن يكون بشار قد أخطر معانى هذه الكلم بباله أفرادا عارية من معانى النحو التى تراها فيها ، وأن يكون قد وقع «كان» فى نفسه من غير أن يكون قصد ايقاع التشبيه منه على شيء ، وأن يكون فكر فى «مشار النقع» من غير أن يكون أراد اضافة الاول الى الثانى ، وفكر فى «فوق رؤوسنا» من غير أن يكون قد أراد أن يضيف «فوق» الى الرؤوس ، وفى الأسياف من دون أن يكون أراد عطفها بالواو على «مشار» وفى الواو من دون أن يكون أراد العطف بها ، وأن يكون كذلك فكر فى «الليل» من دون أن يكون خبرا لكأن ، وفى « تهاوى كواكبه » من دون أن يكون أراد أن لن يجعل تهاوى فعلا للكواكب ، ثم يجعل الجملة صفة ليل ليتم الذى

(١) دلائل الامجاز : ٣٧٤ .

(٢) السابق : ٣٤٠ .

(٣) السابق : ٣٤٠ .

أراد من التشبيه ؟ أم لم تخطر هذه الأشياء بباليه الا مراداً فيها هذه الأحكام والمعاني التي تراها فيها (١) .

وعلى هذا لا يمكن أن نتصور وقوع قصد الى معنى كلمة من دون أن نريد تعليقها بمعنى كلمة أخرى ، والهدف من وراء القصد اعلام السامع شيئاً يجهله ، ومن البديهي أننا لا نقصد اعلام السامع معاني الكلمة المفردة التي نكلمه بها ، فلا نقول خرج زيد : لنعلمه معنى خرج في اللغة ومعنى زيد ، كيف ومحال أن تكلمه بالفاظ لا يعرف هو معانيها كما تعرف ؟ ولهذا لم يكن الفعل وحده من دون الاسم ولا الاسم وحده من دون أسم آخر أو فعل كلاماً ، وكنت لو قلت «خرج» ولم تأت باسم ، ولا قدرت فيه ضمير الشيء ، أو قلت : زيد : ولم تأت بفعل ولا اسم آخر ولم تضممه في نفسك - كان ذلك وصوتاً تصوته سواء (٢) .

فالتركيب النحوي عند عبد القاهر يمثل نظاماً فنياً متكاملًا ، والنحو بامكاناته الواسعة هو الذي يقدم للمبدع احتمالات الاوضاع الكلامية التي ترتبط بعضها ببعض في وحدة من المعاني والأفكار لا تتمثل الا في الذهن ، والتي نلمسها مجسدة في شكل أصوات لفظية ، والالفاظ على هذا ليست سوى نظام اشاري ، فكل حكم يجب في العقل وجوباً حتى لا يجوز خلافه فاضافته الى دلالة اللغة وجعله مشروطاً فيها محال ، لأن اللغة تجري مجرى العلامات والسمات ، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلاً عليه وخلافه (٣) . واذا أردنا أن ندرك حقيقة العمل الأدبي فعلياً أن ننظر الى التراكيب في علاقاتها بهذه العلامات من ناحية ، ثم في علاقاتها الداخلية بالامكانات النحوية من جهة أخرى . ولكن يلحظ انه لا علاقة بين صوت الكلمة ومفهومها ، لان هذا المفهوم لا يأخذ شكله المجسد الا في الذهن ، ويرتب عبد القاهر على ذلك أن دراسة الكلمات في حد ذاتها لا يمثل شيئاً في فهم العمل الأدبي ، بل ان هذا الفهم لا يتمثل الا في العلاقات بين الكلمات ، أي في وحدات اللغة ، وهي بدورها تقوم على أساس التسلسل بين التراكيب التي يخلقها النحو بامكاناته الواسعة والنظم ليس سوى هذا التسلسل التركيبي عن طريق توخي معاني النحو فيما بين الكلم ، فالمبدع يرتب المعاني أولاً في نفسه ، ثم يحذو على ترتيبها

(١) دلائل الإعجاز : ٣٧٥ .

(٢) السابق : ٣٧٥ ، ٣٧٦ .

(٣) أسرار البلاغة : ٢٢٥ .

الألفاظ فى النطق ، فلو فرضنا خلو الألفاظ من المعانى لم يتصور أن يجب فيها نظم وترتيب (١) .

ويلاحظ أيضا أن عبد القاهر وهو يقدم نظريته فى النظم فرق بين اللغة والكلام وعنى عناية خاصة بما يقدمه المتكلم ، فالفصاحة عبارة عن مزية هى بالمتكلم دون واضع اللغة ، ولذا فالمتكلم لا يستطيع أن يزيد من عند نفسه فى اللفظ شيئا ليس هو فى اللغة ، ولا يمكنه أن يحدث فيه وضعا ، لأنه ان فعل ذلك أفسد على نفسه وأبطل أن يكون متكلماً . لأنه لا يكون متكلماً حتى يستعمل أوضاع اللغة على ما وضعت هى عليه ، وإذا ثبت هذا وجب أن نعلم قطعاً وضرورة ان الفصاحة ليست للفظ من حيث هو صدى وصوت ونطق لسان ، ولكنها عبارة عن مزية فى المعنى (٢) .

وجملة الأمر أن عبد القاهر لا يوجب الفصاحة للفظه مقطوعة مرفوعة من الكلام الذى هى فيه ، ولكنه يوجبها لها موصولة بغيرها ، ومعلقا معناها بمعنى ما يليها فإذا قلنا فى لفظه «اشتعل» من قوله تعالى : «واشتعل الرأس شيباً» انها فى أعلى المرتبة من الفصاحة ، لم نوجب تلك الفصاحة لها وحدها ولكن موصولا بها الرأس معرفا بالألف واللام ، ومقرونا اليها الشيب منكرًا منصوبًا (٣) فمعانى النحو هى التى يتعلق بها الفكر ، وهى تمثل العلاقات بين معانى الكلمات فى النفس ، وهذه العلاقات النحوية هى التى رتب معانى الكلم على أساسها فى النفس ورتبت الكلم على نسق معانيها ولا يتصور أن يكون للفظه تعلق بلفظة أخرى من غير أن يعتبر حال معنى هذه مع معنى تلك .

وقد لخص عبد القاهر علاقات الكلم الجارية على قانون علم النحو ، والتى بها يكون النظم فقال : «الكلم ثلاث : اسم وفعل وحرف ، وللتعلق فيما بينها طرق معلومة ، وهو لا يعدو ثلاثة أقسام : تعلق اسم باسم ، وتعلم اسم بفعل ، وتعلق حرف بهما » (٤) .

والامكانات النحو التى تأتى من خلال هذه الاقسام لا حصر لها مما يقدم للمبدع زادا لا ينضب فى خلق تراكيبه وابتكارها ، فالاسم يتعلق

(١) دلائل الإعجاز : ٤٠٧ .

(٢) دلائل الإعجاز : ٣٦٧ .

(٣) السابق : ٣٦٧ ، ٣٦٨ .

(٤) السابق : ٤٤ .

بالاسم بأن يكون خبرا عنه أو حالا منه ، أو تابعا له : صفة أو توكيد .
أو عطف بيان ، أو بدلا ، أو عطفا بحرف ، أو بأن يكون الأول مضافا الى
الثانى ؛ أو بأن يكون الأول يعمل فى الثانى عمل الفعل ، ويكون الثانى
فى حكم الفاعل له أو المفعول ، أو بأن يكون تمييزا قد جلاه منتصبا عن
تمام الاسم (١) .

أما تعلق الاسم بالفعل فبأن يكون فاعلا له أو مفعولا ، فيكون مصدرا
قد انتصب به كقولك : ضربت ضربا ، ويقال له المفعول المطلق أو مفعولا
به ، أو ظرفا مفعولا فيه : زمانا أو مكانا ، أو مفعولا معه أو مفعولا له .
أو بأن يكون منزلا من الفعل منزلة المفعول ، وذلك فى خبر كان واخواتها
والحال والتمييز .

وأما تعلق الحرف بهما فعلى ثلاثة أضرب :

أحدها : أن يتوسط بين الفعل والاسم ، والثانى : تعلق الحرف
بما يتعلق به العطف ، والثالث : تعلق بمجموع الجملة كتعلق حرف النفي
والاستفهام والشرط والجزاء بما يدخل عليه (٢) .

فهذه هى الطرق والوجوه فى تعلق الكلم بعضها ببعض وهى كما
نرى ليست إلا معانى النحو واحكامه . وكلها ألوان من الأداء تدخل
ضمن صفات الأسلوب ، فالأسلوب عند الرجل هو استغلال لامكانات النحو
الذى يقدم التصنيفات لينتقى منها الأديب ويختار ، بل فى بعض الأحيان
تكون هذه التصنيفات من صنع الأديب ذاته ، واختياره انما ينصب على
هذه الامكانات التى يقدمها له النظام النحوى . والارتباط بين هذه
التصنيفات النحوية والفكرة المؤداة ارتباط من حيث الشكل ، أما من حيث
المضمون فان التصنيفات والامكانات يتسع مفهومها بحيث يتداخل مفهوم
الخبر مع مفهوم الحال مثلا فى ان كلا منهما يثبت به المعنى لذى الحال
كما تثبته بخبر المبتدأ للمبتدأ (٣) كما نجد المبتدأ يأخذ مفهومها معنويا ،
فالمبتدأ لم يكن مبتدأ لأنه منطوق به أولا ، ولا الخبر خبرا لأنه مذكور بعد
المبتدأ ، بل كان المبتدأ مبتدأ لأنه مسند اليه ومثبت له المعنى ، والخبر
خبرا لأنه مسند ومثبت به المعنى (٤) .

(١) دلائل الإعجاز : ٤٤ .

(٢) السابق : ٤٥ ، ٤٦ .

(٣) السابق : ١٩٢ .

(٤) السابق : ٢٠٥ .

ويبدو هنا أن هناك مفارقة وموافقة بين عبد القاهر والاسلوبيين المحدثين ، ذلك أن كلا منهما نظر الى النحو باعتباره عملية أساسية فى الرسالة الإبداعية أو الرسالة الإخبارية ، لكن الاسلوبية تنظر الى النحو باعتباره عملية سابقة - وإن كانت ضرورية فى تركيب الاسلوب - بينما ينظر اليه عبد القاهر باعتباره داخلا فى عملية الصياغة ذاتها ، وباعتباره مظهر فنية المبدع ومقدرته على الانشاء ، وعبد القاهر ينظر الى النحو بمعناه العام ، أى بمعنى العلاقات القائمة بين المعانى ، وهى علاقات ترتبت فى النفس قبل أن تنتقل الى اللفظ ذاته ، بينما تنظر الاسلوبية الى النحو بمعناه الخاص ، أى بمعنى هذه القواعد الصارمة التى تنتظم اللغة وتجعل لها كيانا متميزا بصفاته وخصائصه .

وعبد القاهر ينظر الى عملية الإبداع على أنها تمر بمرحلتين هامتين . تتمثل الأولى فى مرحلة الصواب والخطأ ، وهذه تختص بالقواعد النحوية بمعناها الخاص ، والأخرى : تتعدى هذه المرحلة الى مناط الفضيحة والمزية ، فليس النظم على كلتا الدرجتين إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التى نهجت فلا تزيج عنها ، وتحفظ الرسوم التى رسمت لك فلا تخل منها بشئ . فهو يتعامل مع النحو باعتباره وسيلة من وسائل استغلال الطاقة الكامنة فى اللغة ، ومحاولة استخلاص الامكانات المتاحة من هذه الطاقة ، وبمعنى آخر يمكننا القول ان عبد القاهر يتعامل مع النحو على المستوى السطحي والمستوى العميق ، وهو نفس منهج من ينتمون الى نظرية النحو التوليدي باعتباره أساس دراسة النص الأدبى « ويرى معظم اللغويين المحدثين أن مبادئ النحو التوليدي تتميز كنظرية عن غيرها من النظريات فى علم اللغة ، وذلك بقدرتها الأكثر موضوعية فى الكشف عن الطاقات الكامنة فى قواعد النصوص الأدبية . ويمكننا أن نصنف اللغة حسب هذه النظرية فى مستويين أساسيين : هما المستوى البسطحي الظاهرى ، والمستوى الباطنى ، وإذا كانت عملية التأويل الدلالى للغة تبدأ من المستوى الباطنى العميق ، فإن التأويل الصوتى يبدأ من البناء السطحي » (١) فنحن هنا يمكن أن ندرك فى الجملة ظاهرا وباطنا ، أو بإصطلاح التحويليين « البنية السطحية والبنية العميقة » وتمثل البنية العميقة الصورة المثالية الكاملة للجملة كما ترسمها قواعد النحو التقيدى وهى صورة افتراضية أكثر منها صورة واقعية ، أما البنية الظاهرة فهى الشكل الواقع المحسوس

(١) الاسلوبية الحديثة - د . محمود عياد - مجلة فصول - العدد الثانى يناير سنة

لتركيب ، وهى بلا شك مستمدة من المستوى العميق للبنية ، وعبد القاهر بدوره يرى أن المستوى العميق - وهو الذى عبر عنه بأوضاع اللغة - يمثل مرحلة تخلق من البراعة الفنية ، وانما تتحقق هذه البراعة فى المستوى السطحي الذى يخلق فيه المبدع تراكيب وهياآت وتآليف من خلال امكانيات النحو الابداعية ، فليست المزية فى الكلام البليغ من أجل اللغة والعلم بأوضاعها - أى المستوى العميق - وما أراد الواضع فيها لأن ذلك يؤدى الى سقوط هذه المزية التى تتحقق بمثل « الفرق بين الفاء وثم وان واذا وما أشبه ذلك ، مما يعبر عنه وضع لغوى فكانت لا تجب بالفصل وترك العطف وبالحذف والتكرار والتقديم والتأخير وسائر ما هو هيئة يحدثها لك التأليف ويقتضيها الغرض الذى تؤم ، والمعنى الذى تقصد ، وكان ينبغي ان لا تجب المزية بما يبتدئه الشاعر والخطيب فى كلامه من استعارة اللفظ للشيء لم يستمر له وأن لا تكون الفضيلة الا فى استعارة قد تعورفت فى كلام العرب ، وكفى بذلك جهلا ، (١)

والأداء المثالى للغة على مقتضى النحو التعقيدى لا يجب فيه « فضل اذا وجب الا بمعناه ، أو بمتون ألفاظه ، دون نظمه وتآليفه ، وذلك لأنه لا فضيلة حتى ترى الأمر مصنعا وحتى تجد الى التخيير سبيلا ، وحتى تكون قد استدركت صوابا ، (٢) وليس اطراد الصواب والسلامة من العيب فضيلة ولا مزية لأن المزية لا تأتى فى مجال تصويب اللسان والتحرز من اللحن وزينغ الاعراب فنعتد بمثل هذا الصواب ، وانما المزية تأتى « وتدرك بالفكر اللطيفة ودقائق يوصل اليها بشاقب الفهم ، فليس درك صواب دركا فيما نحن فيه ، حتى يشرف موضعه ، ويصعب الوصول اليه ، وكذلك لا يكون ترك خطأ حتى يحتاج فى التحفظ منه الى لطف نظر ، وفضل روية ، وقوة ذهن ، وشدة تيقظ . وهذا باب ينبغي أن تراعيه ، وان تعنى به ؛ حتى اذا وازنت بين كلام وكلام دريت كيف تصنع ، فضممت الى كل شكل شكله وقابلته بما هو نظير له ، وميزت ما الصنعة منه فى لفظه ، مما هى منه فى نظمه » (٣)

ويقدم عبد القاهر نموذجا تطبيقيا لما يصنعه النحو التعقيدى وما.

(١) دلائل الاعجاز : ٢٥٢ .

(٢) السابق : ١٣٠ .

(٣) السابق : ١٣٠ .

يصنعه النحو الابداعى من خلال بيت ابن المعتز :

سالت عليه شعاب الحى حين دعا أنصاره بوجوه كالدنانير

فسوف نرى أن هذا التركيب النحوى خلق صورة فنية تحقق كثيرا من الروعة والجمال « فانك ترى هذه الاستعارة على لطفها وغرابتها ، انما تم لها الحسن ، وانتهى الى حيث انتهى ، بما توخى فى وضع الكلام من التقديم والتأخير ، وتجدها قد ملحت ولطفت بمعاونة ذلك ومؤازرته لها » (١) .

اما اذا تخيلنا عن هذا القصد من التركيب الى تركيب آخر يعتمد بالدرجة الاولى على الصحة وحدها فلن نجد الا اسلوبا مسطحا لا عمق فيه فان انتابنا الشك فى ذلك فلننظر الى التركيب الجديد الذى قدمه عبد القاهر « سالت شعاب الحى بوجوه كالدنانير عليه حين دعا انصاره » ثم انظر كيف يكون الحال ، وكيف يذهب الحسن والحلاوة ، وكيف تعدم أريحتيك التى كانت ، وكيف تذهب النشوة التى كنت تجدها ؟ » (٢) .

ويجوز لنا هنا أن نقول بأن عبد القاهر قد توصل الى ادراك العمليتين المهمتين فى الابداع ، والتى اصطلح على تسميتها فى الاسلوبية بعمليتي الاستبدال والتوزيع التى تتركز على ألفاظ المعجم اللغوى وقدرة المنشئ على اختيار كلماته منه ، ويكرن لها طواعية الاستبدال فيما بينها ، ويرجع هذا الاستبدال الى الطاقة الابداعية لدى المنشئ ، والتى عنها عبد القاهر بمرحلة المزية والفضيلة ، وهى التى تتجاوز عملية الصحة والخطأ بالمعنى النحوى الخاص - والذى يمثل فى الاسلوبية العلاقات الركنية - وهى التى تلحق عملية اختيار المتكلم من رصيده المعجمى ، والتى تخضع لقانون التجاور ، ودلالاتها رهينة بسلامة التركيب حسب قواعد النحو .

ومن الممكن أن نوجز العمليتين من خلال وجهة نظر عبد القاهر للنظم ووجهة نظر الاسلوبية فى « المعنى والدلالة » فالمعنى يشمل المستوى الاول الذى يختص بالصواب والصحة ، والدلالة تأتى فى المستوى الثانى الذى يقوم على الاستبدال الذى يخضع بالضرورة للسياق والايحاء ، فالكلام على ضربين : ضرب يمكن أن نصل اليه بادراك المعنى المباشر كأن نخبر عن

(١) دلائل الاعجاز : ١٣١ .

(٢) السابق : ١٣١ .

زيد مثلا بالخروج على الحقيقة فنقول : خرج زيد ، وضرب لا تصل منه الى الغرض بمعنى اللفظ وحده ولكن تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها الى الغرض (١) وبعبارة مختصرة - على حد قول عبد القاهر - تقول : « المعنى ومعنى المعنى ، نعى بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل اليه بغير واسطة ، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ، ثم يفضى بك ذلك المعنى الى معنى آخر » (٢) فالمعاني الاول هي التى تفهم من أنفس الالفاظ والمعاني الثانى هي التى يؤمأ اليها بتلك المعاني (٣) .

وعبد القاهر بهذه المقولة يؤكد أن المعنى لا يتصور من أجل اللفظ ، وانما يتشكل ويبدو فى هيئته لأمر يرجع الى الدلالة ، ولا يمكن أن يتحقق ذلك حيث يكون الكلام على ظاهره ، وحيث لا يكون هناك كناية وتمثيل به ، ولا استعارة ، ولا استعانة فى الجملة بمعنى على معنى ، فلا تكون الدلالة على الغرض من مجرد اللفظ ؛ وانما يتم ذلك اذا كان هناك اتساع ومجاز ، وحنى لا يراد من الالفاظ ظواهر ما وضعت له فى اللغة ولكن يشار بمعانيها الى معان آخر (٤) وبهذا يخضع عبد القاهر المجاز لسيطرة النحو أيضا ذلك « ان الاسعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجاز من مقتضيات النظم وعنهما يحدث وبها يكون ، لأنه لا يتصور أن يدخل شيء منها فى الكلم وهى أفراد لم يتوفر فيما بينها حكم من أحكام النحو ، فلا يتصور أن يكون ههنا فعل أو اسم قد دخلته الاستعارة من دون أن يكون قد الف مع غيره . أفلا ترى انه ان قدر فى «اشتعل» من قوله تعالى : « واشتعل الرأس شيئا » ان لا يكون الرأس فاعلا له ويكون شيئا منصوبا على التمييز لم يتصور أن يكون مستعارا وهكذا السبيل فى نظائر الاستعارة » (٥) .

فالتجوز نجده يجرى فى حكم على الكلمة فقط بحيث تكون الكلمة متروكة على ظاهرها ، ويكون معناها مقصودا فى نفسه ، ومرادا من غير تورية ولا تعريض ، فعندما نقول « نهارك صائم وليلك صائم » و « نام ليلي وتجلي همى » وقوله تعالى : « فما ربحت تجارتهم » وقول الفرزدق :

سقاها خروق فى المسامع لم تكن غلاطا ولا مخبوبة فى الملاغم

(١) السابق : ٢٦٢ .

(٢) السابق : ٢٦٢ ، ٢٦٣ .

(٣) السابق : ٢٦٣ ، ٢٦٤ .

(٤) دلائل الاعجاز : ٢٦٤ .

(٥) السابق : ٢٦١ .

نجد أن المجاز في هذا كله لا في ذوات الكلم وانفس الالفاظ ، ولكن في أحكام أجريت عليها أفلا ترى أنك لم تتجاوز في قولك : « نهارك صائم وليك قائم » في نفس صائم وقائم ، ولكن في أن أجريتهما خبرين على النهار والليل . وكذلك ليس المجاز في الآية في لفظة « ربحت » نفسها ولكن في اسنادها الى التجارة . وهكذا الحكم في قوله : سقاها خروق ، ليس التجوز في نفس «سقاها» ولكن في أن أسندها الى الخروق » (١)

فالمزايا التي نجدها للأجناس التي يترك فيها الكلام على ظاهره ليست في أنفس المعاني التي يقصدها المتكلم بخبره اليها ، ولكنها في طريقة اثباته وتقريره ، فإذا سمعنا من يقول : ان من شأن هذه الأجناس أن تكسب المعاني مزية وفضلا ، وتوجب لها شرفا ونبلا ، وان تفخمها في نفوس السامعين ، فان ذلك لا يعنى أنفس المعاني التي يقصد المتكلم بخبره اليها كالقرى في « جم الرماد » والشجاعة في « رأيت أسدا » والتردد في الرأي في « أراك تقدم رجلا وتؤخر أخرى » وانما المعنى اثباتها لما تثبت له ويخبر بها عنه .

فإذا جعلنا للكناية مزية على التصريح لم تكن تلك المزية في المعنى المكنى عنه ولكن في طريق اثبات ذلك المعنى ، وذلك أنا نعلم أن المعاني التي يقصد المخبر بها لا تتغير في أنفسها بأن يكنى عنها بمعان سواها ، وتترك الالفاظ التي لها في اللغة .

والسبب في أن كان للاثبات - اذا كان من طريق الكناية - مزية لا تكون اذا كان عن طريق التصريح : اننا اذا كنينا عن كثرة القرى بكثرة الرماد ، نكون قد أثبتنا كثرة القرى باثبات شاهدها ودليلها ، وما هي علم على وجودها وذلك لا محالة يكون ابلغ من اثباتها نفسها ، وذلك لانه يكون سبيلها سبيل الدعوى تكون مع شاهد ، والسبب في أن كانت الاستعارة ابلغ من الحقيقة اننا اذا ادعينا لرجل انه أسد كان ذلك ابلغ وأشد في تسويته بالأسد في الشجاعة ، فمحال أن يكون أسدا ثم لا تكون له شجاعة الاسود ، كذلك الحكم في التمثيل ، فإذا قلت : أراك تقدم رجلا وتؤخر أخرى ، كان ابلغ في اثبات التردد له من أن تقول : انت كمن يقدم رجلا ويؤخر أخرى . واذا كانت المزية في هذه الأجناس راجعة الى طريق اثبات المعاني المستفادة منها لا الى أنفس هذه المعاني - كانت المزية في هذه

(١) دلائل الاعجاز : ٢٨٦ .

الاجناس راجعة الى الاحكام التى تحدث بالتأليف والتركيب (١)

وباخضاع المجاز لسيطرة النحو وعلاقاته التجاورية يؤكد عبد القاهر امتداد هذا التأثير على المجال الابداعى كله بحيث يمكن أن تحلل التراكيب المجازية على أساس منطلقات نحوية فنجد - مثلا - يستفيد بقاعدة الفاعل فى المعنى والفاعل النحوى ، أى الفاعل الذى وقع منه الفعل فى الواقع ، والفاعل الذى اسند اليه الفعل فى اللغة ، فيقيم تقابلا بين الاسناد الذى يراعى فكرة الفاعل المعنوى والاسناد الذى يراعى فكرة الفاعل النحوى ، ويقول بالمجاز حيث خرجت الجملة عن الحكم المفاد بها عن موضوعه فى الفعل لضرب من التأويل ، وذلك مثل قولهم : « فعل الربيع » ذلك خارج عن موضعه من العقل لان انبات الفعل لغير القسادر لا يصح فى قضايا العقول ، الا أن ذلك على سبيل التأويل وعلى العرف الجارى بين الناس أن يجعلوا الشيء اذا كان سببا أو كالسبب فى وجود الفعل من فاعله كأنه فاعل (٢) .

ولا يحكم عبد القاهر على الجملة بأنها مجاز الا بأحد أمرين فاما أن يكون الشيء الذى أثبت له الفعل مما لا يدعى أحد من المحققين والمبطلين أنه مما يصح أن يكون له تأثير فى وجود المعنى الذى أثبت له ، ومثل ذلك قولنا : محبتك جاءت بى اليك ، واما انه يكون قد علم من اعتقاد المتكلم انه لا يشبث بالفعل الا للقادر نحو قوله :

أشباب الصغير وافنى الكبير كـر الغداة ومر العشى
فالمجاز هنا واقع فى اثبات الشيب فعلا للأيام ، ولكر الليالى ، لأنه مزال عن موضعه الذى ينبغى أن يكون فيه ، لان الحق هنا أن يكون الاثبات مع اسماء الله تعالى (٣) .

كما نجد عن القاهر يتحدث عن الحذف والنحو فيحلله تحليلا جماليا ، فكما توصف الكلمة بالمجاز لنقلها عن معناها فانها توصف به لنقلها عن حكم كان لها الى حكم ليس هو بحقيقة فيها ، ومثال ذلك أن أن المضاف اليه يكتسى اعراب المضاف فى نحو « وأسأل القرية » والأصل وأسأل أهل القرية ، فالحكم الذى يجب للقرية فى الأصل وعلى الحقيقة

(١) دلائل الاعجاز : ١٠٩ ، ١١٠ .

(٢) أسرار البلاغة : ٣٣٢ ، ٣٣٣ ، ٣٣٤ ، ٣٣٥ . وانظر (نظرية اللغة فى النقد

العربى) د . عبد الحكيم راضى . الخانجى ١٩٨٠ : ٢٤٦ ، ٢٤٧ .

(٣) السابق : ٣٣٧ .

هو الجر ، والنصب فيها مجاز ، ومثل قولهم : « بنو فلان تطوهم الطريق » يريدون أهل الطريق ، الرفع في الطريق مجاز لأنه منقول اليه عن المضاف المحذوف الذي هو الأهل والذي يستحقه في أصله هو الجر (١) .

وما قال به النحاة من الزيادة فان عبد القاهر يتلقفه ليحيله الى تحليلات ابداعية فلا يتصور أن نسلب الكلمة دلالتها ونقول بزيادتها ثم لا نعطيها دلالة أخرى ، وأن نخليها من أن يراد بها شيء على وجه من الوجوه لأن وصف اللفظ بالزيادة يفيد أن لا يراد بها معنى وأن يجعل كأن لم يكن لها دلالة قط (٢) .

وهكذا يستمر عبد القاهر في تحليلاته مستغلا امكانات النحو التي لا نهاية لها فيحيلها الى تراكيب ابداعية من خلال النماذج الوفيرة من الشعر العربي كتعليقة على قول الشاعر :

وما قضينا من منى كل حاجة	ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على دهم المهارى رحالنا	ولم ينظر الغادى الذى هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا	وسالت بأعناق الملى الأباطح

حيث يرجع الحسن والاجادة الى استعارة وقعت موقعها ، وأصابت غرضها ، وترتيب تكامل معناه البيان ، حتى وصل المعنى الى القلب مع وصول اللفظ الى السمع ، واحلال كل لفظة محلها من التركيب ومن ذلك أنه قال : « ولما قضينا من منى كل حاجة .. فعبير عن قضاء المناسك باجمعها ، والخروج من فروضها وسننها ، من طريق أمكنه أن يقصر معه اللفظ ، وهو طريقة العموم ، ثم نبه بقوله : « ومسح بالأركان من هو ماسح » على طواف الوداع الذى هو آخر الأمر ، ودليل المسير الذى هو مقصوده من الشعر ، ثم قال : « أخذنا بأطراف الاحاديث بيننا ، فوصل بذكر مسح الأركان ما يليه من زم الركاب وركوب الركبان ، ثم دل بلفظة «الأطراف» على الصفة التي يختص بها الرفاق فى السفر ، من التصرف فى فنون القول وشجون الحديث ، أو ما هو عادة المتطرفين من الإشارة والتلويح والرمز والاياء ، وأنبا بذلك عن طيب النفوس ، وقوة النشاط ، وفضل الاغتباط ؛ كما توجبه ألفه الاصحاب وانسة

(١) أسرار البلاغة : ٣٦٢ .

(٢) السابق : ٣٦٤ .

الأحباب ، وكما يليق بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة ورجا حسن
الاياب ، وتنسم روائح الاحبة والاطوان ، واستماع التهاني والتحايا من
الحلان والاخوان ، ثم زان كله باستعارة لطيفة طبق فيها مفصل
التشبيه ، وافاد كثيرا من الفوائد بلطف الوحي والتنبيه ، فصرح أولا
بما أوما إليه في الأخذ بأطراف الأحاديث ، من أنهم تنازعوا أحاديثهم
على ظهور الرواحل ، وفي حال التوجه الى المنازل وأخبر بعد بسرعة
السير ، ووطأة الظهر ، واذ جعل سلاسة سيرها بهم كالماء تسيل به
الأباطح ، وكان في ذلك ما يؤكد ما قبله ، لان الظهور اذا كانت وطيفة
وكان سيرها السير السهل السريع ، زاد ذلك في نشاط الركبان ،
ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيبا ، ثم قال «باعناق المطي» ولم يقل
(بالمطي) لان السرعة والبطء يظهران غالبا في أعناقها ، ويبين أمرها من
هواديه وصدورها ، وسائر أجزائها التي تستند اليها في الحركة ، وتتبعها
في الثقل والخفة ، ويعبر عن المرح والنشاط اذا كانا في أنفسها بأفاعيل
لها خاصة في العنق والرأس ، ويدل عليها بشمائل مخصوصة في
المقاديم » (١)

وهذا كله لا يمكن أن نحيله على لفظة واحدة من الألفاظ ، بل ان
الفضل والحسن كله يبقى للفظه عندما تسبك في نسج وتأليف مخصوص
على الوضع الذي يقتضيه النحو وتعمل على قوانينه وأصوله . . .

لقد انتهى عبد القاهر من خلال عرضه لنظريته الى أن ركز
مناط الجودة في الكلام للصورة التي يرسمها النظم بما يقوم عليه من
معاني النحو المتخيرة ، والصورة التي تشكلت في نفس المتكلم بأصباغ
العلاقات بين معاني الكلم التي رتبت في النفس ترتيبا خاضعا لهذه
العلاقات ، وكاد الرجل أن يتخطى حدود الجملة في نظريته ولكن ذلك
التخطى لم يصل الى الناحية التطبيقية ، وانما ظل اشارات مقتضبة في
مثل قوله : « واعلم أن من الكلام ما أنت ترى المزية في نظمه والحسن
كالأجزاء من الصبغ تتلاحق وينضم بعضها الى بعض ، حتى تكثر في
العين ، فأنت لذلك لا تكبر شأن صاحبه ولا تقضى له بالجدق والاستاذية
وسعة الذرع وشدة المنه حتى تستوفي القطعة » (٢) .

(١) أسرار البلاغة : ١٦ ، ١٧ .

(٢) دلائل الإعجاز : ١٢٤ .

فلسفة المجاز

بحث أرسطو قديما في المجاز تحت عنوان « الابتكار في الأسلوب »
اذ كان يرى أن الكاتب أو الشاعر انما يلجأ كل منهما الى المجاز ليدل
على أفكار جديدة ، فحين يطلق الشاعر على الشئخوخة « الغصن الذابل »
يشير فينا فكرة جديدة بهذه المقارنة وبما تدل عليه من وجه الشبه ، وعند
أرسطو نجد أن المجاز يكسب الكلام وضوحا وسموا وجاذبية لا يكسبه
اياها شئ آخر ، فوجوه البلاغة المختلفة هي من وسائل الايحاء بالحقيقة
عن طريق الخيال ، فهي نوع من البراهين التي تلقى قبولا عاما ، وبخاصة
لدى من يعتمدون على مشاهم أكثر مما يعتمدون على عقولهم ولذا
تكثر صنوف المجاز في الكلام حين يوجه الى الجماهير ، ويقتصد فيها
حين يوجه الى الصفوة ، وكذلك حين يكون المرء بصدد تلقين حقائق
خالصة (١) .

وقد نال مبحث المجاز اهتمام علماء العربية وحظى بعنايتهم ، فالتقى
على دراسته علماء البلاغة واللغة ومؤرخو الأدب على سواء ، وتجاورت
بحوثه البلاغية مع البحوث اللغوية والمعجمية مع أخبار الأدب وطرائفه .
وكان طبيعيا لهذا أن تختلف المناهج والاتجاهات في دراسة هذا
المبحث ، وان يختلف العلماء في طرائقهم ومسالكهم حوله ، وبرغم ذلك
يمكننا أن نعثر في وسط هذا الاختلاف على عنصر - أو عناصر - اتفاق
على الأسس لمناهج البحث في هذا الموضوع ولذا فسوف ابتعد عن هذه
الخلافات وتفصيلاتها التي تفيض بها كتب البلاغة والنقد القديمين .

ويمكن من خلال نظرة سريعة على مباحث العلماء في المجاز القول
بأنهم يكادون يتفقون حول مفهوم عام لللفظي الحقيقة والمجاز ، ويمكن

(١) النقد الأدبي الحديث : ٢٣٦ .

نحدد هذا المفهوم في أن الحقيقة هي استعمال الكلام فيما وضع له ،
والمجاز عكسها ، أي استعمال الكلام في غير ما وضع له .

ويرى ابن فارس أن أصل المجاز مأخوذ من « جاز يجوز » إذا استن
ماضيا تقول : « جازبنا فلان » و « جاز علينا فارس » هذا هو الأصل ،
ثم تقول « يجوز أن تفعل كذا » أي : ينفذ ولا يرد ولا يمنع . وتقول :
« عندنا دراهم وضح وازنة وأخرى تجوز جواز الوازنة » أي هذه واز
لم تكن وازنة فهي تجوز مجازها وجوازها لقربها منها ، فهذا تأويل قولنا
مجاز ، أي أن الكلام الحقيقي يمضي لسننه لا يعترض عليه ، وقد يكون
غيره يجوز جوازه لقربه منه إلا أن فيه من تشبيه واستعارة وكف ما ليس
في الأول ، وذلك كقولك : « عطاء فلان مزن واكف » فهذا تشبيه ، وقد جاز
مجاز قوله « عطاؤك كثير واف » ومن هذا في كتاب الله جل ثناؤه
« سنسمه على الخرطوم » فهذه استعارة وقال : « وله الجوارى المنشآت
في البحر كالاعلام » فهذا تشبيه (١)

ويعتبر البلاغيون كتاب « مجاز القرآن » لأبي عبيدة المتوفى سنة
١٨٨ هـ أقدم الكتب التي تناولت المجاز ، وقد عرض فيه مؤلفه لكيفية
التوصل إلى فهم المعاني القرآنية بمقارنتها بالأساليب العربية في الكلام
وطرقها في الإبانة عن المعنى ، ولم يقصد أبو عبيدة بالمجاز هنا ما اصطلاح
عليه البلاغيون فيما بعد من استعمال اللفظ أو التركيب في غير المعنى
الذي وضعته له العرب لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي
في المجاز اللغوي ، أو إسناد الشيء إلى ما ليس من حقه أن يسند إليه في
المجاز العقلي .

ولم تعش كلمة « مجاز » في ظل هذا المفهوم اللغوي بل تعدته إلى
معناها كمقابل للحقيقة ، أي التي استعملت في غير ما وضعت له في
أصل اللغة ، ونلاحظ ذلك فيما أورده الجاحظ من شواهد كثيرة من مادة
« أكل » كقوله تعالى : « إنما يأكلون في بطونهم نارا وسيصلون سعيرا »
وقوله : « أوجب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتا » ويعلق عليها بأن « هذا
أكله مختلف وهذا أكله مجاز » (٢)

(١) الصحابي - ابن فارس - تحقيق السيد أحمد صقر - مطبعة عيسى الحلبي

١٩٧٧ : ٣٢٢ ، ٣٢٣ .

(٢) الحيوان - الجاحظ - تحقيق وشرح عبد السلام هارون - مكتبة الحلبي ط ١ :

٥ - ١٠ .

وبجانب هذين المفهومين لكلمة «مجاز» نجد مفهوما ثالثا يظهر في الدراسات القديمة يراها بمعنى الاسلوب وطريقة الأداء ، يقول ابن قتيبة : « وللعرب المجازات ومعناها طرق القول وماأخذه ، فمنها الاستعارة والتمثيل ، والقلب والتقديم والتأخير ، والحذف ، والتكرار ، والاختفاء والظهار ، والتعريض والافصاح ، والكناية والايضاح ، ومخاطبة الواحد مخاطبة الجمع ، ومخاطبة الجمع خطاب الواحد ، والواحد خطاب الاثنين ، والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم ، ولفظ العموم لمعنى الخصوص» (١) تلك هي الخطوط العريضة لمبحث المجاز في الدراسة القديمة . وما عداها كان زيادة في التفصيل والتفريع ، أو تأصيلا للبحث بوضع أسس فلسفية ولغوية ، أو تطبيقا له بضرب الأمثلة والشواهد .

ان المجاز ينشأ في اللغات بشكل طبيعي ، فيسبق عملية الدراسة والبحث فيه ، ذلك ان الاعتقاد السائد هو كون الكلمة ترتبط بالضرورة بالشئ الذي تطلق عليه بحيث يمتنع أن نطلق على هذا الشئ اسما آخر سوى ما عرف به .

ومن المؤكد أنه بعد ارتباط الكلمات بالاشياء تنشأ علاقة معينة بينهما ، ولذا فاننا نخلق كثيرا من الاضطراب والتخليط اذا لم نستعمل الكلمات في معانيها المتفق عليها عادة .

والكلمات هي أصغر وحدات الكلام ، وهي ليست أشياء غامضة خفية تغلفها الأسرار والألغاز ، وانما هي أحداث لها بعدها الزماني والمكاني ، بمعنى أن لها بعدا ماديا ، وان لها معان ترمز اليها ، وعند مولد هذه الكلمات في البدء كان من الممكن أن تكون مسميات أو رموزا لاي أشياء أخرى غير الذي أطلقت عليه ، ولكنها حددت لمسميات مخصوصة ، ثم اكتسبت معاني اضافية أخرى من خلال الاستعمال الذي استمر عبر الزمان ، وكلما نمت اللغة وتطورت أصبح من المباح استعمال كلمات جديدة للأشياء ، أو استعمال الاسماء القديمة بطرق جديدة على أن الكلمة القديمة - بصفة عامة - كافية وتعنى بمعظم الاغراض والدلالات المستحدثة ، ومن هنا كانت دراسة تاريخ اللغة وتطورها مساعدا في استعمال الكلمة الصحيحة للتعبير ، وأيما كان مصدر الكلمة ، ومهما كان تصورنا لكيفية نشأتها فانها تعنى لنا أشياء اتفقنا عليها جميعا ، فالعادة أو الاصطلاح هو سيد الموقف وله أثره في تقدير مسائل اللغة ، ولا يمكن

(١) اعجاز القرآن البياني - د. حفنى محمد شرف - المجلس الأعلى للشئون الاسلامية :

أن نخطيء الناس اذا استعملوا الكلمات القديمة في مكان جديدة، لأن الانسان هو الذي يتحكم في لغته فهو سيدها وليست سيدته ، وبحق هذه السيادة وجد الانسان ان استخدام الكلمة القديمة في معنى جديد لم يكن كافيا ليتمكن من تقديم عمل ابداعي جمالي ، فهذا الاستخدام قد يكفيه في تقديم خطاب نفعي اخباري ، ولكنه لا يكفيه في مجال الفن ، ومن هنا كان احتياج المبدع الى احداث نوع من الفوضى في هذه العلاقات اللغوية ، وتحطيم ذلك التعسف القائم في الربط بين اللفظة ومدلولها ، وتلك الفوضى المستحدثة تتحول لتخلق نظاما جديدا يطلق عليه كلمة المجاز .

وتكرار هذا الاستخدام المجازي يتحول بدوره الى ظاهرة لغوية مألوفة قد تفقد مع مرور الزمن قدرتها الايحائية ، وقدرتها التأثيرية في نفس متلقيها ، كما تفقد في نفس الوقت قدرتها على اشباع عملية الابداع والخلق والابتكار لدى المنشئ ، ذلك أن الخاصية الجمالية تفقد كثيرا من مقوماتها بتكرار استخدامها وهنا يطلق البلاغيون على مثل هذا الاستخدام المجازي كلمة « الحقيقة العرفية » ودخل في عداد ما يسمى بـ « المجازات الميتة » وهو ما نجده في كثير من أقوال القدماء مثل ابن جني الذي يرى ان المجاز اذا كثر لحق الحقيقة ، بل انه يؤكد ان أكثر اللغة في الأصل مجازات كثرت وشاعت حتى نسي أصلها المجازي (١) وهو نفس ما يقوله الزمخشري الذي يرى ان المجاز اذا ما غلب في الاستعمال لحق بالحقائق (٢) .

وعندما تصبح الكلمة في استعمالها الجديد حقيقة مألوفة يحب نسيان أصل الاستعمال فكلمة (الوغى) أصل معناها اختلاط الأصوات في الحرب ، ثم كثرت وتحولت الى أن أصبحت الحرب « وغي » ، وهكذا فقدت اللفظة مجازيتها وشاعت باستخدامها الجديد ، وهكذا أيضا تفقد كثير من التعبيرات مجازيتها بحيث يمكن اعتبارها وضعاً جديداً ، وربما كان مثل هذا هو الذي دعى ابن جني الى التعليق على قول الرسول « ص » في الفرس « هو بحر » بقوله : « أما الاتساع فلانه زاد في أسماء الفرس اسما جديدا هو البحر » كما يعلق على قوله تعالى « وادخلناه في رحمتنا » بقوله : « أما الاتساع فهو انه زاد في أسماء الجهات والمحال اسما هو الرحمة » (٣) .

ولنا ان نحكم من خلال هذين التعليقين لابن جني ان الرجل لم يكن يرى التضييق على المبدع بالتزام المواضعة الأصلية ، بل انه يبيح له خلق

(١) الخصائص : ٢ : ٤٤٧ ، ٤٤٨ .

(٢) الكشف : ٤ : ٣١ .

(٣) الخصائص : ١ : ٤٤٨ .

مواضعة جديدة تتلاءم وتحقيق الجمال الفني المنشود ، ولذا اعتبر هذا الاستخدام المجازى فى الآية الكريمة اضافة جديدة للاستعمال اللغوى على سبيل التوسع ، ولعل مثل هذا الفهم فى اباحة التوسع فى الاستعمال نجده بشكل أوضح عند الخليل بن أحمد الذى صرح بأن الشعراء أمراء الكلام « يصرفونه أنى شاءوا ، وجائز لهم ما لا يجوز لغيرهم من اطلاق المعنى وتقييده ، ومن تصريف اللفظ وتبعيده ، ومد مقصوره وقصر ممدوده ، والجمع بين لغاته ، والتفريق بين صفاته ، واستخراج ما كلت الألسن عن وصفه ونعته والاذهان عن فهمه وإيضاحه » (١) .

ونجد هذا الوصف للشعراء أيضا عند حمزه الاصفهاني الذى يقول ، « ذكر علماء الآزادمردية أنهم ألفوا لغات جميع الأمم لا يتولد فيها الزيادات والنماء على مرور الأزمان ٠٠٠ وانهم وجدوا اللغة العربية على الضد من سائر لغات الأمم ، لما يتولد فيها مرة بعد أخرى ، وأن المولد لها قرائح الشعراء الذين هم أمراء الكلام ، بالضرورات التى تمر بهم فى المضايق التى يدفعون اليها عند حصرة المعانى الكثيرة فى بيوت ضيقة المساحة ، والأقواء الذى يلحقهم عند اقامة القوافى التى لا محيد لهم عن تنسيق الحروف المتشابهة فى أواخرها فلا بد أن يدفعهم استيفاء حقوق الصنعة الى عسف اللغة بفنون الحيلة ، فمرة يعسفونها بإزالة الاسماء والأفعال عما جاءت عليه فى الحيلة - لما يدخلون من الحذف والزيادة فيها - ومرة بتوليد الألفاظ على حسب ما تسمو اليه همهم عند قرض الأشعار » (٢)

وقد تنبه عبد القاهر الجرجاني - فى حديثه عن المجاز - الى عملية المواضعة المتجددة وان الدلالة الوضعية تتطور مع تطور العصور دون أن تتجمد بازاء لفظ معين ، وان المجاز قد يتحول الى وضع لغوى جديد ، ولذا نجده يعرف المجاز بأنه :

« كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له فى وضع واضعها للملاحظة بين الثانى والأول فهى مجاز ، وان شئت قلت : كل كلمة جزت بها ما وقعت له فى وضع الواضع الى ما لم توضع له من غير أن تستأنف فيها وضعاً

(١) نظرية اللغة فى النقد العربى : ٤٦

(٢) السابق : ٥١

لملاحظة بين ما تجوز بها اليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها « (١) » .

ناستئناف الوضع شيء يقره الرجل ويعترف به ، وبه تخرج اللفظة من دائرة المجاز الى دائرة الحقيقة ، أى الى النظام اللغوى المؤلف « ويجب أن يعلم قبل ذلك أن خلاف من خالف فى اليد واليمين وسائر ما هو مجاز لا من طريق التشبيه الصريح أو التمثيل ، لا يقدح فيما قدمت من حد الحقيقة والمجاز ، لأنه لا يخرج فى خلافه عن واحد من الاعتبارين . فمنى جعل اليمين على انفرادها تفيد القوة فقد جعلها حقيقة ، وأغناها عن أن تستند فى دلالتها الى شيء » (٢) .

ولعلنا نلاحظ هنا تعريف عبد القاهر لكلمة « الواضع » فهو تعريف مقصود ، ذلك ان معظم تحديدات المجاز والحقيقة فى البلاغة القديمة كانت تقدم كلمة « واضع » نكرة باعتبار أن الواضع مجهول الأصل ، ولكن الرجل برؤيته الفنية يعرف اللفظة باعتبار أن الواضع المتجدد عملية ابداعية يقوم بها منشئ محدد ، حيث يتأتى ذلك من شاعر أو خطيب له سيطرة على اللغة وامكانياتها ، فلا شك أن الرجل لم يرد بعملية الوضع ما شغل الدارسين عن الواضع الأول للغة ، وانما يقصد المواضع بمعناها الفنية الذى يتمثل فى العملية الابداعية .

بل ان المجاز يصل الى الخروج من نطاق العملية الاصطلاحية لأنه يبعد كثيرا عن القياس والاطراد ، وهذا كله دلالة واضحة على الحيوية والخصوصية والتجدد ودلالة على فردية المجاز وكونه يمثل عملا ابداعيا جماليا ، فطريق المجاز يحتاج الى حدة الذهن وقوة الخاطر - كما يقول عبد القاهر (٣) . وكذلك الأمر فى الاستعارة ، خاصة ما يبتدئه الشاعر فيها مما لم يفتن اليه غيره (٤) وكذلك يؤكد أن الأثير أن توسعات المجاز هى من ابتداء الأدباء وليس من أوضاع اللغة (٥) .

ان عملية الكلام النفعى أو الايلاغى يحدث فيها ما يسمى « بالاستبدال »

(١) أسرار البلاغة : ٣٠٤ .

(٢) السابق : ٣١٥ .

(٣) دلائل الاعجاز : ٣٦٣ .

(٤) الرسالة الشافية : ١٢٣ .

(٥) المثل السائر : ١ ، ٦١ .

ويقصد به مجموعة الألفاظ التي يمكن للمتكلم أن يأتي بواحد منها في كل نقطة من سلسلة الكلام ، ومجموعة تلك الألفاظ القائمة في الرصيد المعجمي للمتكلم والتي لها طواعية الاستبدال فيما بينها تقوم بينها علاقات قابلية الاستبدال فإذا قال إنسان « أديت الواجب كاملا » فإنه في مرحلة أولى اختار فعل « أديت » من بين مجموعة من الألفاظ كان يمكنه أن يختار أحدها فيقول مثلا « وفيت » أو « عملت » أو « أنهيت » الخ ، ثم في مرحلة ثانية اختار كلمة « الواجب » من بين مجموعة الفاظ لها نفس الطبيعة . وهكذا ، فكل مجموعة من هذه الألفاظ تقوم بينها علاقات استبدالية . فإذا اختير أحدها انعزلت الأخرى ، وهكذا النظام الاستبدالي لا يمكن أن يكون عفويا أو اعتباطيا ، وإنما تتميز كل لغة بنواميس تحدد التصنيفات الممكنة وغير الممكنة .

ولكن عندما يعتمد المبدع الى خلق عمل فني فإنه يحدث خللا في قاعدة الاستبدال بحيث يتصرف في هيكل الدلالة بما يخرج عن المؤلف ، فينتقل كلامه من الدائرة النفعبة الى الدائرة الجمالية ، فعندما يقول : « اختلست النظر » فإننا لا يمكن أن نخضع هذا التركيب للعملية الاستبدالية السالفة ، لأن نسبة الاختلاس الى النظر عدول عن النمط التركيبي الأصل في اللغة حيث تم التأليف بين جدولي اختيار متنافرين ، وهذا النمط الجديد هو ذاته ما أطلقنا عليه كلمة « المجاز » وهذا ما عنيته بقولي « أحداث فوضى في العلاقات اللغوية » أو في « الدلالة » وهي فوضى جمالية - إن صح هذا التعبير - فالمعاني والألفاظ المشتركة بين الناس جميعا والتي تنتمي الى عداد المتواضع عليه لا تفاضل فيها بين العامة والخاصة ، ولا يمثل استخدامها عيبا ، ولا يكسب فضيلة ، أما القسم الآخر الذي تهتز فيه نمط الدلالة وتتجدد فيه علاقاتها فهو المخترع المبتكر أو المختص وهو الذي يرتبط في صورته الجديدة بفردية المبدع ومن هنا يكون مجال التفاضل والتمايز .

ولا شك أن هذا الحل في العلاقة الاستبدالية والذي تمثل في المجاز هو الذي جعل القدامى يربطون بينه وبين صفة الاقدام والشجاعة « كما يقول الجاحظ للعرب اقدام على الكلام ثقة بفهم أصحابهم عنهم ، وهي فكرة ردها بلفظها الثعالبى في « فقه اللغة » كما طورها ابن جني وأحكم الربط بينها وبين الانحراف عن النمط المؤلف ، وذلك في حديثه عما سماه « شجاعة العربية » التي يندرج كثير من مظاهرها ضمن المجاز » (١) .

(١) نظرية اللغة في النقد العربى : ٢٣٤ .

ان الدارس الموضوعي يمكنه - من خلال هذه الأسس النظرية لبحث المجاز في الدراسات العربية القديمة - القول بأنها تكاد تتلاقى مع أسس الدراسة الحديثه في مبحث الدلالة . فعلماء اللغة يرون أن التقابل بين الدلالة الثابتة من ناحية والتطور التاريخي لها من ناحية أخرى يعد مجالا خصبا مثمرا في البحث اللغوي ، اذ يبرز خصائص النظم اللغوية والأدبية لكل فترة على حدة ، بحيث يتكون لنا في النهاية سلسلة من الانظمة المتتالية والتي تخضع لنوعين من الدلالة :

الأولى : الدلالة المركزية وهي تمتل القدر المشترك من المعنى الذي يتفق حوله جمع من الناس في مجال تخاطب محدد .

الأخرى : الدلالة الهامشية . التي تأتي طبقا للوضع الذي تحتله الكلمة في نظام النظم والوحدات الأخرى المرتبطة بها بروابط قوية وثيقة (١) .

فهناك نتيجة لعوامل الترابط القائمة في النظم اللغوية اشارات تتجمع من الدلالة تتكاثر وتتكتف على حساب الدلالة المركزية ، وهذه الدلالة المركزية التي حددتها الدراسات اللغوية الحديثة ليست سوى دلالة المطابقة والتي حددها القدماء بأنها دلالة اللفظ على تمام معناه الموضوع له . والدلالة الهامشية ليست سوى دلالة الالتزام التي حددها بأنها دلالة اللفظ على شيء خارج عن معناه ، والدلالة الثانية هي مجال الابداع الفني ، ومناطق الفضيلة في الكلام ، أو هي التوسع كما قال ابن جني وابن الاثير وغيرهما (٢) .

ولكن الانصاف يقتضينا أن نقول بأن هذا التوسع لم يكن مطلقا بلا قيد ، مباحا للمبدع بلا شروط ، بل ان الخروج على النمط التقليدي في المواضع له مسالك لابد أن يلتزمها حتى يتمكن المتلقي في النهاية من الامساك بالفكرة المتمثلة في نظم الكلام دون دخول في دائرة الاحالة والتعمية .

ومن هنا اشترط البلاغيون أن يكون استعمال الكلمة في غير ما هو له بوجود قرينة مانعة ، فالمجاز على هذا يقدم لنا معنيين في آن واحد ، ولذا قال السكاكي عنه بأنه « الكلمة المستعملة في معنى معناها » (٣) .

(١) دلالة الألفاظ - د. ابراهيم انيس - مكتبة الانجلو المصرية ١٩٧٦ : ١٠٦ .

١٠٧ .

(٢) الملل السائر : ٧١/٢ .

(٣) مفتاح العلوم : ١٥٣ .

وهذه الثنائية فى المجاز وليدة الاتجاهات المنطقية التى سيطرت على الدرس البلاغى منذ أخريات القرن الخامس الهجرى ، والتى دفعت بكثير من البلاغيين الى وضع الاستعمال المجازى فى نطاق علاقة المفارقة والانفصال ، بحيث لا يمكن تصور طرفى المجاز فى علاقة اتحاد متكامل ، ولعل هذا مبعثه - بجانب السيطرة المنطقية - ان هؤلاء الدارسين القدامى كانوا يتحركون فى اطار دينى محدد ، وتنتابهم كثير من الهواجس والشكوك لحوفهم من الوقوع فى شبهة التجسيد ، فكان كلامهم فى المجاز ممزوجا بحذر المتدين ، وهذا الحذر كاد أن يلغى - أو يوقف - اندفاعهم فى ايضاح ما فى المجاز من روعة وإبداع ، كما كان يوقف أى تحرك منهم لتغيير العلاقات المجازية الموروثة ، ويعوق أى محاولة لتخطى هذه العلاقات وإيجاد بديل لها يتمثل فى نوع من الاتحاد فى تشكيل الصورة المجازية ، وهذا بدوره أدى بكثير من الشعراء الى إيقاف محاولاتهم لتخطى هذه العلاقات التى تجمدت ، بل تحجرت ، حيث وضعت المفاهيم البلاغية المتأثرة بالحدود الدينية حاجزا صلبا لا يمكن للشاعر أن يخرج عليه أو يتخطاه ، وكأنما العلاقة بين عناصر الموجودات التى يحويها الكون ذات ثبات لا يمكن تحريكها (١) فاذا تخطى الشاعر هذه الحواجز المتوارثة اتهم بوقوعه فى دائرة المعاطلة ، وكأنما المجاز أصبح مواضعة عرفية كالحقيقة تماما ، فاذا احتاج المبدع لاستخدام مجازى وجب ان يخضع لمقتضى هذه المواضعة الافتراضية ، فاذا قال أبو تمام :

رقيق حواشى الحلم لو أن حلمه بكفيك ما ماريت فى أنه برد
 رفض قوله لأنه لم يعلم أحد من الشعراء فى الجاهلية والاسلام وصف الحلم بالركة ، وانما يوصف الحلم بالعظم والرحجان والثقل والرزانة (٢) . ولعل هذا المنطلق هو الذى دفع قدامة الى دراسة الاستعارة - وهى أحد أنواع المجاز - فى باب المعاطلة ، حيث لا ينكر مداخله بعض الكلام فى ما يشبهه من بعض ، أو فيما كان من جنسه ، وينكر أن يدخل بعض الكلام فى ما ليس من جنسه وما هو غير لائق به ، ويرى أن ذلك فاحش الاستعارة ، مثل قول أوس بن حجر :

وذات هدم عار نواشرها تصمت بالماء تولبا جدعا

فسمى الصبى : تولبا ، وهو ولد الحمار (٣) .

-
- (١) أنظر • الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى - د. جابر عصفور - دار الثقافة للطباعة والنشر سنة ١٩٧٤ : ٢١١ .
 (٢) الموارنة - الأمدى - تحقيق السيد أحمد صقر - دار المعارف ط ٢ ١٩٧٢ : ١٢٦ .
 (٣) نقد الشعر - قدامة بن جعفر - تحقيق كمال مصطفى : ١٧٦ ، ١٧٧ .

وقد حاول العلوى أن يخترق هذه الحواجز المنطقية عند تناوله للعلاقة بين أطراف الاستعارة ، وقدم تسمية جديدة هي : « الاستعارة المحققة » مشيرا الى أنها نوع من المجاز لا يمكن أن ندرك فيه ملامح التشبيه لا على قرب ولا بعد ، كقول الشاعر :

أثمرت أغصان راحته لجناة الحسن عناية

فمثل هذه الصورة المجازية لا يفهم منها معنى التشبيه بحال ، بل لو ذهبنا نقدر فيها معنى التشبيه خرجت عن حقيقة البلاغة ، وسلب منها ثوب جمالها . ولكن العلوى يشعر بأنه بدأ خطوة خطيرة فى تجاوز الحدود العقلانية فى العلاقة بين الأشياء ، وهذا بدوره يؤدي - كما قلنا - الى وقوعه فى شبهة التجسيم ، فيعود مرة أخرى الى إيجاد نوع من الاستعارة يسميه « الخيالية » وهى التى يفهم منها معنى التشبيه الذى لا يدرك فى الوجود ويكون متصورا فى الخيال ، وهذا كقوله تعالى « بل يدها مبسوطتان » ثم يفرغ الرجل من هذه القضية بقوله : « وجميع آيات التشبيه من هذا الباب » (١)

والواضح أن الدارسين القدامى كانوا يرون انطلاق المبدع فى تغيير العلاقات القائمة بين الكائنات فى رسم المجاز عملية خطيرة ، ولذا كان هناك كثير من التباعد بين صور الشاعر والواقع الحقيقى حوله ، وربما لهذا نجدهم يجهدون أنفسهم فى إيجاد علاقات يتكىء عليها المبدع عندما ينتقل من المعنى الحقيقى الى المعنى المجازى وشططوا فى ذلك بحيث يمكن القول بأنهم حطموا مفهوم الدلالة الوضعية خلال بحثهم عن العلاقات المجازية حتى أوصلها بعضهم الى خمسة عشر قسما :

أولها : تسمية الشيء باسم الغاية التى يصير اليها ، وهذا نحو تسميتهم العنب خمرا ، وهى ما اطلق عليه علاقة الاستعداد أى المستعدية ، أو اعتبار ما يكون .

ثانيها : تسمية الشيء بما يشابهه ، وهذا نحو تسميتهم المذلة العظيمة بالموت ، والمرض الشديد بالموت .

ثالثها : تسميتهم اليد باسم القدرة كقوله تعالى : (يد الله فوق أيديهم) أى قدرته وقولهم يد فلان على غيره قاهرة ، وهذه العلاقة هى ما اطلق عليها الآلية .

(١) الطراز : ٢٥٨/١ .

رابعها : تسمية الشيء باسم قابله ، حيث قالوا : سال الوادى ، الحقيقة
سال ماء الوادى ، وهى ما أطلق عليه المحلية .

خامسها : تسمية الشيء باسم ما يكون ملابسا له كما سموا المطر بالسما ،
وهى ما أطلق عليه علاقة الحالية .

سادسها : اطلاقهم الاسم أخذا له من غيره لاشتراكهما فى معنى من معانيه ،
كما أطلقوا لفظ الأسد على الشجاع باعتبار الشجاعة ، وكما أطلقوا
الحمار على البليد لأجل البلادة ، وهذا النوع ما أطلق عليه الاستعارة

سابعها : تسمية الشيء باسم ضده كقوله تعالى : « وجزاء سيئة سيئة
مثلها » .

ثامنها : تسمية الكل باسم الجزء كاطلاق لفظ العموم مع أن المراد منه
الخصوص ، كقوله تعالى « وهو على كل شىء قدير » فقد خرج من هذا
كثير من الموجودات التى لا يقدر عليها ، فالعموم صار مجازا فى
الخصوص .

تاسعها : تسمية الجزء باسم الكل ، كما يقال للزنجى : (انه أسود) فقد
اندرج بياض لسانه وبياض عينيه فى هذا الاطلاق .

عاشرها : اطلاق اللفظ المشتق بعد زوال المشتق منه كاطلاق قولنا : قاتل
وضارب . بعد فراغه من القتل والضرب ، فان اطلاقه على وجه الحقيقة
فى الحال ، أما بعد ذلك فهو مجاز .

حادى عشرها : المجاورة ، وهذا كنقل اسم الراوية من ظرف الماء الى ما يحمل
عليه ، من الجمل ونحوه .

ثانى عشرها : اطلاق لفظ الدابة على الحمار ، فانه كان بالوضع اللغوى
لكل ما يدب كالذود والنملة ، ثم تعورف على قصره على ذوات الأربع
من الدواب ، فاذا قصر من ذوات الأربع على الحمار كان هذا مجازا
بالإضافة الى العرف .

ثالث عشرها : المجاز بالزيادة كقوله تعالى : « ليس كمثله شىء »
فالكاف هنا مزيده لأنها لو سقطت لا يستقام الكلام .

رابع عشرها : المجاز بالنقصان : وهذا كقوله تعالى : « واسأل القرية » فان
المراد اهل القرية .

خامس عشرها : تسمية المتعلق باسم المتعلق كتسمية المعلوم علما، والمتدور قدرة ، كما قال تعالى : « ولا يحيطون بشيء من علمه » أى مطلوبه (١) .

والملاحظ فى هذه العلاقات أن بعضها يبدأ من الحقيقة وصولا الى المجاز ، وبعضها يبدأ من المجاز وصولا الى الحقيقة ، ويكاد ينتهى الأمر أحيانا الى التسوية بين الحقيقة والمجاز فى مثل علاقة تسمية الشيء بضده . وتسمية الشيء بكلمة .

بل اننا نجد فى بعض هذه العلاقات ما لا صلة له بالمجاز كالزيادة فى الكلام لغير فائدة ، كقوله تعالى : « فيما رحمة من الله لنت لهم » ، فما هنا زائدة لا معنى لها لأن المجاز دلالة اللفظ على غير ما وضع له ، وهذا غير موجود فى الآية الكريمة ، وانما هى دالة على الوضع اللغوى المنطوق به فى الأصل ، وبرغم هذا فلا يمكن التسليم بهذه الزيادة غير المفيدة ، لان النحاة عندما يقولون ان (ما) زائدة انما يعنون انها لا تمنع ما قبلها عن العمل .

وقد اعترض بعض البلاغيين على هذه التقسيمات ، ولكنها اعتراضات قد تضيق من مجال العلاقة أو تعممها ، ولكنها لا تنفيها ، ذلك أن البلاغيين اسلموا اهتمامهم فى المجاز لهذه العلاقة ، واستحدثوها لأنفسهم فى الاستعمال ، ثم شطروها نصفين يعود الاول الى المسابغة ، وهى الاستعارة ، ويعود الآخر الى النقل العقلى الذى رأينا تعدد أشكاله فى العلاقات المجازية ، وهو المجاز المرسل ، وهى تسمية قصد بها التعبير عن اطلاقه عن التقييد بعلاقة واحدة مخصوصة .

وسواء وسعنا دائرة العلاقات أو ضيقنا منها فانها تنضوى فى مجملها تحت مقولة العدول عن الشائع المألوف الى غير المألوف كوسيلة بيانية يستعين بها الأديب لاعطاء صياغته ثوبا جماليا .

وينتقل الأمر من الحديث فى المجاز الى ما يتصل به من تمثيل وكناية حيث اضافهما بعض البلاغيين الى مباحثه ، بل ان ابن رشيق جعل التمثيل من ضروب الاستعارة لانك تمثل شيئا بشيء فيه اشارة نحو قول امرئ القيس :

وما ذرفت عيناك الا لتقدحى بسهميك فى اعشار قلب مقتل (٢)

(١) الطراز : ٦٩/١ - ٧٣ .

(٢) العمدة : ١٨٧/١ .

ويلحظ قدامة عملية العدول في التمثيل عندما حده « بأن يريد الشاعر اشارة الى معنى فيضع كلاما يدل على معنى آخر ، وذلك المعنى الآخر والكلام منبثان عما أراد ان يسير اليه . مثال ذلك قول النرماح بن ميادة :

الم تك فى يمنى يديك جعلتنى فلا تجعلى بعدها فى شمالكا

ولو اننى اذنبت ما كنت هالكا على خصلة من صالحات خصالكا

فعدل عن أن يقول فى البيت الأول : انه كان عنده مقدما فلا يؤخره ، أو مقربا فلا يبعده ، أو مجتبى فلا يجتنبه ، الى أن قال : انه كان فى يمنى يديه ، فلا يجعله فى اليسرى » (١) .

وربما كانت صور الكناية أيضا داخلة فى المجاز ، وان حاول بعض البلاغيين اخراجها منه كابن الخطيب الرازى (٢) وهى محاولة لم تستطع أن تمحو ما فيها من عدول فهى عنده ذكر لفظ يفيد بمعناه معنى ثانيا هو المقصود ، فليس هنا نقل من شىء الى شىء كما فى الاستعارة ، وانما هنا محاولة للوصول الى معنيين للفظ الواحد فى آن واحد .

على أن عبد القاهر كان أكثر القدماء ادراكا لما فى الكناية من عدول فهو يرى أن المراد بالكناية « أن يريد المتكلم اثبات معنى من المعانى فلا يذكره باللفظ الموضوع له فى اللغة ولكن يجىء الى معنى هو تأليه وردفه فى الوجود فيومىء به اليه ، ويجعله دليلا عليه » (٣) .

وطبيعة العدول تفترض قيام أصل يقاس اليه كل عدول فى اللغة ، وهو أصل افتراضى توهمه البلاغيون وأقاموا عليه مباحثهم فى المجاز ، أو بمعنى آخر تصوروا وجود وضعين للغة يتلو احدهما الآخر وهو تصور قاصر اذ أن المجتمع اللغوى لا يطلق الاسماء على مسمياتها تبعا لماهياتها ومنطقيتها ، بل ان هذا الاطلاق مبناه على الصورة الخاصة التى تواضع عليها المتكلمون ، وهذا التواضع يرتبط باعتقاد الانسان فى الأشياء التى تحيط به ، وهو اعتقاد اسطورى طبيعة التعبير عنه تعتمد المجاز لا الحقيقة وبهذا يمكن القول بأن المجاز أسبق وجودا من الحقائق (٤) فالانسان

(١) نقد الشعر : ١٥٨ - ١٥٩ .

(٢) نهاية الايجاز : ١٠٣ .

(٣) دلائل الاعجاز : ١٠٥ .

(٤) التركيب اللغوى للأدب - د . لطفى عبد البديع - نهضة مصر ١٩٧٠ : ٢٥ .

كان مضطرا للكلام بالمجاز ليظفر بالتعبير عن احتياجاته الروحية ، وعلى هذا تكون فكرة النقل في المجاز أمرا لا مبرر اليه ، وبهذا يمكن أن نعطي للصورة المجازية اتحادا يبعدها عن الفصل المنطقي الذي انتاب عناصرها واحالها الى مجموعة من الأقيسة المنطقية لا تفيد افادة حقيقية في مجال الابداع الأدبي .

الكتاب الثاني

الأسلوب في تراث المحدثين

- ١ - الوسيلة الأدبية
- ٢ - اعجاز القرآن
- ٣ - دفاع عن البلاغة
- ٤ - الأسلوب
- ٥ - فن القول

الوسيلة الأدبية

عقد المرصفي (١) في وسيلته فصلا في صناعة الشعر ووجه تعلمه اعتمد فيه على الفصل الذي عقده ابن خلدون بنفس العنوان ، وبرغم أن ابن خلدون كثيرا ما يحيل في حديثه الى ابن رشيق في عمدته لم يحاول المرصفي الرجوع الى العمدة ، وانما استمر يردد كلام ابن خلدون حرفيا .

ويخرج الباحث في الوسيلة الى أن المرصفي يكاد يتفق مع آراء ابن خلدون في الاسلوب ، حيث يرى كل منهما أن لكل لغة أحكامها الخاصة بها ، وقد تستفيد لغة من لغة أخرى ، والاسلوب لا يكفي في تحصيله أن تتوفر ملكة الكلام العربي على الاطلاق ، بل يحتاج بخصوصه الى تلمظ في العبارة ، ومحاولة في رعاية الأساليب التي اختصت العرب بها في استعمالها (٢) .

والاسلوب عند المرصفي يرتبط بمبدعه بالدرجة الاولى ، ولذا فلا بد لهذا المبدع أن يمتلك استعدادا طبيعيا يساعده على انشاء الكلام ، ويكون ذا حافظه قوية ، وفهم ثاقب ، وذاكرة مطيعة (٣)

ومن الطريف أنه حاول الربط بين خصائص التكوين النفسي والجسمي

(١) الشيخ حسين بن أحمد المرصفي من مواليد مرصفي بجوار بنها ، وقد حفظ القرآن في الثامنة عشرة من عمره ثم ترقى في العلم حتى تصدى للتدريس بالأزهر ثم دار العلوم ، تعلم الفرنسية وترجم بعض مقطوعات للافونتين . وتوفي سنة ١٨٩٠ .
وله مؤلفات ثلاثة : الوسيلة الأدبية الى العلوم العربية ، دليل المسترشد في فن الانشاء - رسالة الكلم الثمان .

(٢) الوسيلة الأدبية للعلوم العربية - حسين المرصفي - مطبعة المدارس الملكية القاهرة ١٢٩٢ هـ : ٢ / ٤٦٥ - مقدمة ابن خلدون : ٤٧٥ .
(٣) السابق : ٤٧٢ .

للمنشء والاسلوب الذى يستعمله فى انتاجه الأدبى ، على أساس ان هذه الخصائص ذات علاقة وثيقة باللغة والسلوك اللغوى للشخص ، وهذه الخصائص تختلف من شخص الى شخص ، والناس فى ذلك ليسوا سراء بل هم ذووا طبائع أربع : الدم والصفراء والسوداء والبلغم ، ولكل امارات ظاهرة « فالدموى يكون ممتلىء الاعضاء مكتنز اللحم صافى اللون نبره صحيح الجمال ، والصفراوى يكون نحيفا يابساً فى لونه صفرة ، والسوداوى يكون يابساً ، فى لونه كمدية ، شديد الشبق ، والبلغمى يكون رخوا مائياً فى لونه زرقة ، ومن خواص الدموى سرعة الحفظ وبطء النسيان ، ومن خواص الصفراوى سرعة الحفظ وسرعة النسيان ، ومن خواص السوداوى بطء الحفظ وبطء النسيان ، والبلغمى بطء الحفظ سريع النسيان » (١)

والاسلوب عند المرصفى - كما هو عند ابن خلدون - يقوم على أساس ملكه تتكون من القراءة فى محفوظات التراث شعرا ونثرا ، ومن هنا كان الارتباط واضحاً - عنده - بين الاسلوب وبين الخصائص الأربع التى أوردها ، فالإنسان اذا كان ذا حافظة قوية واستعملها فى حفظ ما اتفق معلموه واسلافه على استجادته ، واهتدى بفهمه الى معانى هذه المحفوظات ومقاصدها واستطاع تمييز كل فريق منها بما له من المحاسن ، وما لغيره من المساوىء ثم استخدم ذاكرته فى احضار ما أراد من ذلك متى شاء ، فهو حينئذ متهىء لتحصيل صناعة الشعر باسلوبها الذى تتميز به (٢) .

وكما ان الاسلوب يعتمد على ما حفظ من تراث السابقين فانه أيضاً يعتمد على الذوق الخاص للمنشء (٣) ذلك أنه بين الأشياء تناسب بحيث متى استوفت عند اجتماعها حظها منه قامت منها صورة يتفاوت الناس فى ادراك حسنها طبعاً وتعلماً ، والادراك الذى يتعلق بتناسب الأشياء يوجب الاستحسان والاستقباح وهو الذى يمكن أن نطلق عليه كلمة «الذوق» وهو أمر طبيعى ينمو ويتربى بالنظر فى الاسلوب من جهة موافقته للغاية المقصودة منه (٤) .

(١) الوسيلة الأدبية : ٤٧٢ .

(٢) السابق : ٤٧٢ .

(٣) السابق : ٤٧٣ .

(٤) السابق : ٤٧٣ .

والمرصفي يرفض ما قاله ابن خلدون من وجود أسلوب محدد يمكن أن نعتبره الطريقة العربية المخصوصة في الشعر أو في النثر ، لأن هذا حجر واسع ، فإن أنفس الشعراء من العرب لم يتفقوا على سلوك طريق بعينها ، وإنما هي مذاهب مختلفة ، وطرق متشعبة ، كما قال الله تعالى في صفتهم « ألم تر أنهم في كل واد يهيمون » فليس هناك طريق معينة يلتزمها السالك « وإنما المدار على أن توافق التراكيب التي يستعملها المستعمل تراكيب العرب حسب ما بينته القوانين العلمية » (١) .

وكان المرصفي يقصد هنا في الأسلوب المستوى الذي يلتزم جانب الصحة حسب قوانين العربية ، أما المستوى الثاني الذي تأتي فيه مزية الجمال والابداع ، فإنه ليس من المحتم اتباع العرب في نسقهم الذي استعملوه ، بل إن بعض كلامهم يجب اجتناب مثله ، وأنهم لا يتابعون إلا فيما كان أوفق للغرض من الكلام وهو التفاهم ، وفي خصوص الشعر والانشاء من التأثير في الطباع وتحويلها إلى الميل الذي يريده الشاعر أو الكاتب (٢) .

وعند هذه النقطة نجد المرصفي يربط بين الأسلوب والغرض الذي يحتويه العمل الأدبي « ففي الحماس مثلاً يكون الكلام مهيجا للقوى مثيرا للغضب باعثاً على الحمية ، وفي الغزل يكون سارا للنفوس مريحا للخاطر ، وفي العتاب هاديا للموافقة ومولدا للرضا ، إلى غير ذلك مما تضطر إلى معرفته مطالعة الأحوال من جهة الاتصال إلى المرغوب والحماية من المرهوب » (٣) .

فهنا - كما نرى - ربط الرجل بين الأسلوب والغرض ، وفي نفس الوقت ربط بينه وبين المتلقى من حيث كان هذا المتلقى يمتلك مشاعر وأحاسيس معينة وعلى المنشئ أن يبلغ بأسلوبه مدى التأثير في هذه المشاعر وتحريكها ، فلا طريق لتعلم صناعة الانشاء إلا حفظ الكلام وفهمه وتمييز مقاصده .

ويقدم المرصفي نموذجاً عملياً لرجل يمتلك خاصية أسلوب الشعر على هذه الطريقة التي حددها والمنهج الذي ارتضاه في تكون الأساليب وهو

(١) الوسيلة الأدبية : ٤٧٣ .

(٢) السابق : ٤٧٣ .

(٣) السابق : ٤٧٣ .

الشاعر محمود سامي البارودي . الذي امتلك الطبع النقي والذهن الذكي ، وقادة هذا الطبع الى قراءة أساليب الشعر القديم بنماذج مختلفة ، حتى تصور في برهة قصيرة هيات التراكيب العربية ، وخصائصها من حيث مستوى الصحة اللغوية ، ومواقع المرفوعات منها والمنصوبات والمخفوضات ، ومن حيث المستوى الجمالي الابداعي بحسب ما تقتضيه المعاني والمتعلقات المختلفة . فلما استقل بقراءة دواوين مشاهير الشعراء من العرب وغيرهم حفظ الكثير منها دون كلفة ، واستثبت جميع معانيها ناقدًا شريفها من خسيستها ، واقفا على صوابها وخطئها ، مدركًا ما كان ينبغي وفق مقام الكلام وما لا ينبغي ، ثم جاء من صنعة الشعر اللائق بالامراء ولشعر الامراء كابي فراس والشريف الرضي (١) .

وبرغم أن الاسلوب ملكة تحصل في نظم الكلام حتى ترسخ وتظهر كأنها طبيعية ، نجد أن الرجل يجعل عملية تكوين الاسلوب عملية واعية تعتمد على الادراك اليقظ بحيث يختار المنشئ الألفاظ الملائمة للثقة بالغرض المقصود مدحا أو زجرا أو جلبا للعطف والرضى ، أو ادخلا في النصيحة ، أو أنسب للغزل ، أو اهيج في الحماسة الى غير ذلك من المقامات (٢) .

(١) الرسالة الادبية : ٤٧٤ .

(٢) السابق : ٥٠٢ .

اعجاز القرآن للرافعى (١)

وفى هذا الكتاب يحاول الرافعى جمع كل المذاهب المختلفة لظاهرة الاعجاز ، كما حاول من خلال هذا الجمع أن يقدم رأيا خاصا له فى قضية الاعجاز برد وجوه البلاغة الى أسرار الوضع اللغوى التى مرجعها الى الابانة عن حياة المعنى بتركيب حتى فى دقة التأليف وأحكام الوضع ، وجمال التصوير وشدة الملاءمة (٢) .

ونستطيع أن نضيف محاولة الرافعى الى محاولة السابقين فى هذا المبحث من حيث كان تأثيره بهم واضحا وخصوصا عبد القاهر الجرجاني فى كتابيه دلائل الاعجاز وأسرار البلاغة . والذي يلفت النظر فى هذا المؤلف هو ما قدمه صاحبه من فهم لمعنى الأسلوب أثناء بحثه لقضية الاعجاز. وتعود أهمية ذلك الى الفترة المبكرة التى حاول فيها الرافعى أن يمد بصره الى مفهوم التركيب وجزئياته وربطه بالنطق الفكرى عند المتكلم ، ثم ربطه أيضا بالمتلقى وخواصه النفسية .

(١) مصطفى صادق الرافعى ولد سنة ١٨٧٠ فى بهتيم من القليوبية . وقد تلقى العلوم الدينية تحت اشراف أبيه ، واستقر أكثر حياته فى طنطا حيث كان موظفا بها ، ومن أهم مؤلفاته : تاريخ آداب العرب ، اعجاز القرآن ، رسائل الأحزان ، أوراق الورد ، حديث القمر ، وحى القلم ، السحاب الأحمر ، وكانت وفاته سنة ١٩٣٧ .

(٢) اعجاز القرآن والبلاغة النبوية - مصطفى صادق الرافعى - مطبعة المتتطف والمقطم بمصر ١٩٢٨ الطبعة الثالثة : ٢٠٣ .

فافصح الكلام وأبلغه وأجمعه لحر اللفظ ونادر المعنى هو التجدير بأن يطلق عليه كلمة الأسلوب (١) ، ولكي تكون له هذه الجدارة فلا بد وأن تفرغ فيه الاحاسيس المثارة ، بحيث يمكن أن يمثل حديثا بين المتكلم وبين نفسه ، وبحيث يمكن أن يمثل - من جانب آخر - حديثا نفسيا بين المتكلم والمتلقى ، فيقرأه وكأنه يسمعه ، ثم يصل الى الفؤاد وكان المتلقى هو المتكلم به ، وكأنه معنى فى النفس ما يبرح مختلجا ، ولا ينفك ماثلا من قديم ، مع أن القارئ لم يعرفه الا لساعته (٢) .

ولا يغيب عن الرافعى هنا عملية القصد والوعى التى يجب أن تتوفر عند المبدع فى انشائه لهذا الأسلوب بحيث يتوخى فيه تصارييف الالفاظ ، وارهاف الحواشى ، واجتناب ما عسى أن تبعث عليه رخاوة الطبع ، وتسمح النفس من حشو أو سفساف أو ضعف أو قلق ، ثم التوكيد للمعنى بالترادفات المتباينة فى صورها ، ثم الاستعانة بالمعطوفات على النسق ، وبالاسجاع على الأسلوب ، وبوجوه الصناعة البيانية على كل ذلك ، فلا يمكن قراءة سطر حتى نرى فيه الصنعة المصقولة ، ونذكر فيه التنقيح والتهذيب بين الكلمة وأختها والجملة وضريرتها (٣) ، وهو فى ذلك يستشهد بكاتب فرنسا العظيم (اناطول فرانس) الذى كان آية فى حسن الأسلوب الكتابى وكان يبلغ من التنقيح أن يعيد كتابة العبارة ثمانى مرات أحيانا (٤) .

ويؤكد الرافعى على ربط الأسلوب بمبدعه حتى اننا يمكن أن نمسك باحاساساته من خلال تعبيره ونستطيع أن نعين فى أى موضع من الكلام كانت زفرة الضجر من صانعه ، وعلى أى كلمة وقفت انفس الملل ، وعند أى مقطع كانت فترة الطبع ، وأين ضاق وأين اتسع (٥) .

(١) اعجاز القرآن : ٢٧٠ .

(٢) السابق : ٢٧٠ .

(٣) السابق : ٢٧١ .

(٤) السابق : ٢٧١ .

(٥) اعجاز القرآن : ٢٧٢ .

ولا يجب أن نفهم من كلام الرجل أنه يدعو الى التكلف فى صناعة الاسلوب ، وانما هذه الصناعة يجب أن تكون مكفولة بالفطرة الخالصة حتى يكون أسلوب الكلام قبيلا واحدا وجنسا معروفا فلا تغتصب فيه اللفظة ، ولا تطرد منه الكلمة ، ولا يتكلف التركيب ، وانما تعتمد الفطرة على الطبيعة فتسبق الألفاظ الى الألسن وتتوارد على الخواطر ، وتستجيب كل كلمة لحركة النفس من المعنى الذى هو أصل هذه الحركة ، بحيث تكون كل لفظة كأنها خلقت لهذا المعنى خلقا ، وافرغت عليه افراغا حتى لا يناسبه غيرها فيما يلتئم على لسان المتكلم ، ولا يكون فى موضعها أليق منها فى مذهبه ولحن قومه وطريقه لغته (١) .

ويمكن ملاحظة تأثير الرجل بعبد القاهر عندما جعل من الاسلوب صورة فكرية للصياغة اللفظية ، وذلك أن معجزات الصناعة انما هى مركبات قائمة من مفردات مادية متى وقف أمرؤ من الناس على سر تركيبها ودرجة صنعتها فقد بطل اعجازها ، بخلاف الكلام الذى هو صور فكرية لا بد فى أوضاعها من التفاوت على حسب ما يكون من اختلاف الامزجة والطباع وآثار العصور (٢) .

ومن هذا المنطلق يرى الرافعى أن الاسلوب له خصائصه الفردية أو الجمعية التى لا يمكن تكرارها ، وانما تنتهى هذه الخصيصة بموت صاحبها ، أو بانقضاء العصر الذى كانت فيه ، فهذه الخصائص الفكرية لا يمكن تكرارها ، ومتى ذهب أهلها من أصحاب الفطرة اللغوية والحس البيانى الذين صرفوا اللغة وشققوا ابنيتهما وهذبوا حواشيها ، واستنبطوا محاسنها ، بقيت اللغة فى أصولها وطرق وضعها ومحاسن تأليفها على ما تركوها ، كما أن العصر الطويل ليدبر كما يموت الرجل الواحد من الكتاب أو الشعراء وليس لاحدهما من الأثر فى تلك الخصائص أكثر من الآخر ولكن على تفاوت يميز بينهم ، كما يميز بين العصور (٣) .

(١) الساتة : ٢٤٧ ، ٢٤٨ .

(٢) السابق : ٢٦٤ .

(٣) السابق : ٢٦٤ ، ٢٦٥ .

وهذا التمايز بين أديب وآخر يعود الى طبيعة العصر من ناحية ، والى تركيب المزاج الانساني من ناحية أخرى ، فجوهر الاختلاف بين الأساليب الكتابية في الطريقة انما هو صورة الفرق الطبيعي الذي به اختلفت الأمزجة النفسية بعضها عن بعض على حسب ما يكون فيها أصلا أو تعديلا ، كالعصبي البحت والعصبي الدموي وغير ذلك مما هو مقرر في الفروع الطبية ، وبهذا يقرر الرافعي أن الاسلوب في انشاء كل أديب متمكن ليس الا مزاجا طبييا للكلام ، وما الكلام الا صورة فكرية من صاحبه (١) .

ويبدو أن الرافعي قد أفاد هنا ببعض ما ألم به المرصفي في الوسيلة ، كما يبدو أنه ألم بشكل أو بآخر بمقولة (بوفون) في الربط بين الأسلوب وصاحبه ؛ حتى انه ليقرر صراحة بامعانه الاستنتاج في كل ما قرأه من أساليب العربية فكان يستوضح أكثر أوصاف الكاتب من أسلوبه ، وخاصة تلك الاوصاف النفسية التي تكون من تأثير الامزجة ، ويمكن تبين هذه الحقيقة اذا عرفنا أديبا ليمفاوى المزاج مثلا وأراد أن يأخذ في أسلوب كاسلوب الجاحظ وهو من أدق الأساليب العصبية فانه لا يصنع شيئا ، واذا نتج له كلام على هذه الطريقة فلا يجيء الا مضطربا متعثرا مطبقا أبواب التعسف والتكلف ، ويرجع الرافعي أسباب فشل بعض الادباء في أن يكون لهم أسلوب متميز كاسلوب ابن المقفع أو عبد الحميد أو سهل بن هارون أو الجاحظ الى أن أحدهم اذا استطاع تعديل مزاجه عالج وجهه من الرجوه الطبية فانه يخفق لا محالة ، فلا يكون أسلوبه الا وفق مزاجه الخاص به ، وليس أدل على ذلك مما حاوله عبد الحميد الكاتب الذي أخذ نفسه بحفظ كلام أمير المؤمنين علي بن أبي طالب رضي الله عنه ، وازادها على طريقته ، ثم جاءت كتابته فنا آخر لم يستحكم اتفاق الاسلوب بينها وبين ما أثر من كلام علي (٢) .

ومن هنا كان للقرآن أسلوب مباين بنفسه لكل ما عرف من أساليب البلاغ في ترتيب خطابهم ، وتنزيل كلامهم ، وليس في أسلوبه شيء يغض من موضعه ، أو يذهب بطريقته ؛ أو يدخله في شبه من كلام الناس ، أو يرده الى طبع معروف من طباع البلاغ (٣) .

فأهم خصائص ارتقاء الاسلوب كائن في التميز والتفرد ، ولو جاء

(١) اعجاز القرآن : ٢٦٧ .

(٢) السابق : ٢٦٨ .

(٣) السابق : ٢٦٦ .

• القرآن على مثل كلام العرب في الطريقة والمذهب ، وفي الصفة والمنزلة ، لما صلح أن يكون سببا لما أحدثه ، ولذهب مع كلام العرب ، ثم لتدافعه العصور والدول ان لم يذهب ، ثم لبقى أمره كبعض ما ترى من الامور الانسانية لا ينفرد ولا يستعلى (١) •

ومن الملاحظ الدقيقة عند الرافعي جعله اللغة على قسمين : اللغة العامة والتي تمثل العربية على اطلاقها ، واللغة الخاصة وهي التي تخرج من اللغة العامة والتي تتميز باختصار الطريق في أداء المعاني الى النفس ، وبناء هذه اللغة قائم على تأليف أسرار المعاني وترجمتها للنفس ترجمة موسيقية بالتشبيه والمجاز والكناية والاستعارة وغيرها ، وبهذه اللغة الدقيقة في التركيب والدلالة يكتب الكاتب وينظم الشاعر ، فتكون طبائع المعاني كأنها هي التي تتكلم وتخرج الصور الكلامية وكأنها ضرب من الخلق العقلي فيه الجلال والرغبة والاقناع ، فيه شيء من القوة الغامضة التي تصل بين المعنى وسر النفس (٢) •

وهذه اللغة الخاصة يمكن تبين ملامحها وخصائصها في سياق اللفظ ونظمه ، وتركيب المعاني وتصريفها ووجه تأديتها الى النفس ، وما عسى أن تعارضه النفس به أو تدافعه وتلتوى عليه من قبله •

كما أن هذه اللغة الخاصة لا بد وأن ترتبط بطبيعة المتلقين وطبقات افهامهم ، واعتبارها بما هو أبلغ في نفسه وأعم في وضعه ، كما أنها لا بد أن تتمثل في طبيعة العلاقة بين التراكيب ، وارتباط المعنى بما قبله ، واندماجه فيما بعده ، ومساوقته لأشباهه ونظائره •

ولا يكتفى الرافعي بهذا المستوى العميق في ادراكه لمفهوم اللغة الخاصة ، بل ان المستوى السطحي للأداء له دوره الأساسي من حيث تدبر الألفاظ على حروفها وحركاتها وأصواتها ولحونها ، ومناسبة بعضها لبعض في ذلك ، والتغلغل في الوجوه التي من أجلها اختير كل لفظ في موضعه أو عدل اليه عن غيره ، من حيث موافقته لمعنى الجملة ونظمها ، ومن حيث دلالاته في نفسه وملاءمته لغيره (٣) •

(١) اعجاز القرآن : ٣١٨ •

(٢) السابق : ٣٤٢ •

(٣) السابق : ٣٤٢ ، ٣٤٣ •

وفى هذا المستوى السطحي يؤكد الرافعى على أن طبيعة الاسلوب يجب أن تجرى على أصل من تحقيق الحروف وتفخيمها ، وان أصوات الحروف إنما تنزل منزلة النبرات الموسيقية المرسلة فى جملتها ، ولا بد مع ذلك من نوع فى التركيب وجهة من التأليف حتى يمازج بعضها بعضا ، ويتألف منها شئ مع شئ فتتداخل خواصها ، وتجتمع صفاتها ويكون منها اللحن الموسيقى ، وهو لا يتأتى الا من التركيب الصوتى الذى يشير بعضه بعضا على نسب معلومة ترجع الى درجات الصوت ومخارجه وأبعاده (١) .

وكما ربط الرافعى بين المعنى ، أو المستوى العميق والابعاد النفسية ، يربط أيضا بين هذا المستوى السطحي والانفعال النفسى أيضا ، فليس يخفى أن مادة الصوت هى مظهر الانفعال النفسى ، وان هذا الانفعال بطبيعته إنما هو سبب فى تنويع الحركات المختلفة فى اضطرابه وتتابعه على مقادير تناسب ما فى النفس من أصولها . ثم هو يجعل الصوت الى الإيجاز والاجتماع ، أو الاطناب والبسط بمقدار ما يكسبه من الحدة والارتفاع والاهتزاز وبعد المدى ونحوها فما هو بلاغة الصوت فى لغة الموسيقى (٢) .

وواضح هنا مدى تأثير الرافعى بالبلاغيين القدامى فى مقولتهم بوجود مستويين للأداء يتمثل أولهما فى اللغة النفعية أو المألوفة ، ويتمثل الآخر فى اللغة الإبداعية أو الفنية ، فاطلق على الأولى اللغة العامة وعلى الأخرى اللغة الخاصة .

وواضح أيضا أنه فى حديثه عن اللغة الخاصة أفاد بما قدمه اس سنان الخفاجى فى سر الفصاحة عن الحروف والاصوات وصلتها بالأداء الفنى وربما كانت اضافة الرافعى متمثلة فى ربط هذه المباحث بالنواحي النفسية بالمعنى الذى أدركه من هذا المصطلح .

وقد شغله - كما شغل البلاغيين قبله - التفرقة الحاسمة بين ما هو شائع فى الأداء المؤلف وبين ما هو فردى ، من حيث كان الجانب الأخير هو المدخل الطبيعى للمستوى الفنى ، ومن ثم كان المدخل الأساسى لقضية الإعجاز .

وربما كان تأثيره الشديد بعبد القاهر هو الذى جعله يعاود الحديث بمفاهيمه بين الحين والآخر ، فى مجال تناوله الكلمة المفردة يدرك أن

(١) اعجاز القرآن : ٢٨٢ .

(٢) السابق : ٢٨٤ ، ٢٨٥ .

قيمتها الحقيقية انما تأتي من التركيب الذى يكسبها روحا لن تتوافر لها اذا أفردت ، وهذه الروح انما تكتسب من السياق الذى يرد فيه هذا التركيب ، فكما ان اللفظة فى افرادها تكتسب معنى فى نفسها من وضعها اللغوى ، نجد انها تكتسب فى التركيب وفى السياق معنى اضافيا حتى اذا عزلناها وميزناها من تركيبها ضعفت ونقصت ، وهذا المعنى الاضافى هو ما يطلق عليه الرافعى : روح التركيب (١) .

ويرى الرافعى أن النسق البليغ لابد وأن تتوفر له أصوات ثلاثة :
أولها : صوت النفس ، وربما يقصد الرجل بذلك الجو النفسى الذى يحيط بنسق الأداء ثم يتلبس به ، بحيث يستجمع الكلام به أسباب الاتصال بين الالفاظ ومعانيها وبين هذه المعانى وصورها النفسية ، ويمكن تلمس هذا الصوت النفسى فى الصوت الموسيقى الذى يكون من تأليف النغم بالحروف ومخارجها وحركاتها ، ومواقع ذلك من تركيب الكلام ونظمه على طريقة متساوقة متساوية (٢) .

ثانيها : صوت العقل ، وربما كان يقصد به الفكرة التى يتضمنها التركيب ، حيث يراه متمثلا فى الصوت المعنوى الذى يكون من لطائف التركيب فى جملة الكلام ، ومن الوجوه البيانية التى يدار بها المعنى حتى لا يخطئ طريق النفس .

ثالثها : صوت الحس : - وهو عنده أبلغهن شأنا - ويتمثل فى دقة النصور المعنوى ، والابداع فى تلوين الخطاب ، ومجازبة النفس مرة وموادعنها مرة أخرى ، واستيلائه على محضها بما يورد عليها من وجوه البيان أو يسوق اليها من طرائف المعانى (٣) .

والحق أن كلام الرافعى فى هذه الأصوات مشوب بالغموض الشديد حتى يصعب أن يتبين المرء بدقة المقصود بكل صوت منها ، وإن كان من المحتمل أن كلامه فيها هو الذى فتح الباب أمام الشايب وغيره ممن ساروا بالبلاغة فى طريقها الجديد ليحددوا الاسلوب بعناصره الثلاثية الفكر والعاطفة والوسائل التعبيرية ، وهو تحديد أضرب بالبحث البلاغى أكثر مما أفاده كما سوف نرى عند حديثنا عن كتاب الاسلوب للشايب .

(١) اعجاز القرآن : ٣٢٥ .

(٢) السابق : ٢٩٠ ، ٢٩١ .

(٣) السابق : ٢٩١ .

وليس أدل على الغموض والاضراب من عودة الرافعى مرة أخرى وجمع كل عناصر الاسلوب تحت ما يسميه : الصورة النفسية للتأليف . والتي بها يحيل الانسان المادة المخلوقة فى الطبيعة الى معانى تصورها فى نفسه ، أو تصورها حتى ترى النفس هذه المادة المصورة وتحسها ، على حين قد لا يراها المتكلم الذى أهدفها لكلامه غرضاً ، ولكنه بالكلام كأنه يراها (١) .

بل من الملاحظ أنه عاد الى إهمال صوت الحس ، والاهتمام بالصوت النفسى وحده . وذلك أن الكلام اذا ركب على أصل من التركيب لا يتأدى بالمعنى الى أبعد من مظاهر الحس ، فهذا يكون الكلام الطبيعى - والذى سبق أن اطلق عليه اللغة العامة - وهو لا يعطى للمتكلم أية فضيلة ، بل ان الناس فيه جميعاً على سواء اما اذا خرج الكلام الى أن يكون فى أوضاعه ومعانيه كأنه تصرف من الحواس فى أنواع الإدراك ودرجاته ، فهذا هو الكلام النفسى الذى يضيف الى صفة المتكلم صفة البلاغة (٢) .

ويبدو أن الرافعى أدرك هذا الاضطراب فعاد مرة أخرى يعطى للجانب النفسى حقه وللحواس حقها ، ذلك أن الكلام اذا ارتفع الى أن يصير فى تقليبه ومداورته كأنه طرق ما بين الحواس فى أنواع إدراكها - وبين النفس فلا يخطئ التأثير . ولا ينافر جهة من جهاته ولا يعدو أن يبلغ من الفؤاد مبلغه الذى قسم له - فهذا هو الكلام الذى يظهر البليغ ويميزة بين قومه ، حتى انه ليمثل أحد المجاميع النفسية فى الارض من أفراد العظماء كالشعراء (٣) .

وربما كانت الدراسات النفسية التى كثر الحديث عنها فى مطلع هذا القرن من الاسباب التى دفعت بالرافعى الى تردد كلمة (النفس) و (النفسى) فى حديثه عن الاسلوب كمدخل للحديث عن اعجاز القرآن - دون أن يكون لأى من اللفظين تحديد واضح فى مفهومه ، مما جعل كلامه مشوباً بالغموض الكثيف كثيراً من الاحيان والاضطراب فى بعضها كما المحنا ، فهو لم يتجاوز بالمصطلحين ما يدركه عامة الناس منها ، دون تبين لما يمكن أن يقود ترددها الى أمور تتصل بالانسان فى أخص أحواله ، وإلى اكتشاف السطح الساذج الذى يتفتق عن عمق معقد ثرى يمثل المنبع السرى للعواطف والاحساسات ، كما يمثل الطاقة الفعلية الكامنة فيه ، كما يمثل الدوافع

(١) اعجاز القرآن : ٣١٢ .

(٢) السابق : ٣١٢ ، ٣١٣ .

(٣) السابق : ٣١٣ .

والقيم والخصائص التي تتيح له تبني أساليب جمالية وتشكيلية تلعب دورا رئيسيا في ابداعه الأدبي شكلا ومضمونا .

ولهذا كله لم يستطع الراقعي أن يغطي مساحة ولو ضئيلة من الجانب النفسى الفعال فى ابداع الاسلوب ، وكل ما استطاعه كثيرا من العبارات الانطباعية ، وكثيرا من التعبيرات الهلامية التي لا نمسك فيها بمفهوم واضح محدد فى الكشف عن الجانب التشكيلى للصياغة والتركيب بالنسبة للاسلوب ، فأعلى طبقات اللغة - عنده - هي التي تأتي من وراء النفس لا من وراء اللسان ، وإدارة المعانى تأتي على سنن ووجوه تجعل الالفاظ كأنها مذهب هذه المعانى فى النفس ، وقصور هذه المعانى من القائها فى ألفاظ تقصر بحقيقتها النفسية (١) .

ويبدو هذا الإدراك إلقاصر فى تمثيل الحقيقة النفسية التي تكمن وراء التراكيب والالفاظ هو الذي جعل الراقعي يقلل من شأن العقل والتفكير فى الابداع الأدبي ويعلى من شأن الالهام ويجعله طبقة فوق العقل وفوق الارادة . (٢) وعلى هذا فان الكلام البليغ المتفرد هو الذي يقوم على السياسة المنطقية على طريقة البلاغة لا على طريقة المنطق ، من حيث كان المنطق معتمدا على الأقيسة المعروفة المكررة التي يسترسل بعضها الى بعض ويراد بها الزام المخاطب عقليا لا شعوريا .

لما طريقة البلاغة فانما يراد بها تحقيق المعنى واستبراء غايته ، وأخذ الوجوه والمذاهب على النفس من اجزائه التي يتألف منها حتى لا تصدف عنه ولا تجد لها مذهباً ولا وجهاً غير القصد اليه ، فيكون من ذلك الالتزام البياني الذي توحيه طبيعة المعنى البليغ . (٣)

(١) اعجاز القرآن : ٣٤٦ .

(٢) السابق : ٣٥٤ .

(٣) السابق : ٣٥١ .

دفاع عن البلاغة

قدم الاستاذ أحمد حسن الزيات (١) فى هذا المؤلف محاولة لدراسة الأسلوب من خلال حصيلته التى جمعها من التراث القديم فى البلاغة حيث تفهم هذا التراث وتشربه ، ومن خلال حصيلته من القراءة فى النقد الفرنسى ، وقد وقف الزيات موقفا وسطا بين التمسك بالقديم وتقبل الجديد ، بحيث لا ينغلق أمام ما قرأه فى النقد الغربى ولا يهمل ما تشربه من التراث البلاغى القديم ، وتقدم لدراسة الأسلوب وهو يرى فى هذا التراث العربى كثيرا من القيم الفنية مما يمكن أن نستعين به ونحن بسبيل مواجهة هذا الطوفان الفكرى القادم من الغرب ، ويبدو ان الرجل توقف فى افادته من القديم عند ما قدمه العسكرى وعبد القاهر لأن الدراسة البلاغية بعدهما أخذت فى التحجر والجمود ، كما أن كتب النقد والبلاغة القديمة لم تحاول استلها ما قدمه عبد القاهر ومن سبقه فى ميدان الأسلوب بحيث تطور ما دلوههم عليه من خصائص فنية وصفات لفظية (٢) ، كما لم يحاولوا الافادة مما قدمه ابن خلدون فى دراسة الأسلوب .

وقد حاول أن تكون دراسته معتمدة على المقارنة بين البلاغة القديمة ومفهوم الأسلوب عند الغربيين ، ومن هذا المنطلق يعرف الأسلوب بأنه : طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة فى اختيار الألفاظ وتأليف الكلام (٣) وهو بذلك يمتاح مما قاله عبد القاهر حول النظم وقدرة الشاعر أو الناثر على تركيب الكلام على حسب مقتضى النحو ، وهو فى نفس الوقت يربط بين الأسلوب والفن الذى يعالجه المبدع ، ثم بين الأسلوب والموضوع الذى يتناوله ، ويبدو أن هذا التعريف لم يشبع رغبة الزيات فى التحديد فيعود

(١) ولد سنة ١٨٨٦ وتعلم بالأزهر ثم عمل بالتدريس . وأجاد الفرنسية ، ثم التحق بالحقوق وحصل على إجازتها من باريس ، وقد أنشأ مجلة الرسالة وانتخب عضوا بمجمع اللغة العربية ، ورأس مجلة الأزهر ، ومن أهم مؤلفاته : وحى الرسالة - فى أصول الأدب - دفاع عن البلاغة - تاريخ الأدب العربى ، كما ترجم آلام فرتز وروفايل ، وتوفى سنة ١٩٦٨ .

(٢) دفاع عن البلاغة - أحمد حسن الزيات - عالم الكتب ط ٢ سنة ١٩٦٧ : ٦٨ .

(٣) السابق : ٧٠ .

الى تعريف الاسلوب مرة أخرى بأنه : طريقة خلق الفكرة وتوليدها وإبرازها في الصورة اللفظية المناسبة (١) فالاسلوب خلق مستمر ، خلق الألفاظ بواسطة المعاني ، وخلق المعاني بواسطة الألفاظ فالاسلوب ليس هو المعنى وحده ولا اللفظ وحده ، وإنما هو مركب فني من عناصر مختلفة يستمدّها الفنان من ذهنه ومن نفسه ومن ذوقه ، وتلك العناصر هي الأفكار والصور والعواطف ، ثم الألفاظ المركبة والمحسنات المخلفة ، والمسالك العام للزيات يدل على قربها من الاتجاهات الرومنسية لأن الأدب عند الرومنسين والشعر على وجه الخصوص ليس محاكاة للحياة والطبيعة بل خلقا مستمرا ، وأداة الخلق هي الخيال المبتكر أو المؤلف بين العناصر المشتتة ، والضابط عندهم هو قوة الرؤية الشعرية ووضوحها وعمقها على نحو يثير جوا من المشاعر ويهز وجدان (٢) .

ومن الملاحظ الهامة عند الزيات محاولته الربط بين اللغة وصفات الأمة من حيث تبادل التأثير بينهما ، وهذا يعني أن اللغات تتمايز بتمايز الأجناس ، ويبدو في ذلك متأثرا بدعوة فردريك مولر Friedrich Moller الذي كان يصنف اللغات طبقا لمميزات جنسية وعرقية (٣) والزيات يريد أن يخرج من ذلك الى الربط بين اللغة وأسلوب الكاتب « فاللغات التي اكتسبت من مدنية أهلها رقة اللفظ وأناقة العبارة ، ومن شاعريتهم جمال الصورة وروعة الأخيلا ، تغني الكاتب بموسيقاها وحلاها عن كد القريحة في ابتكار المعاني واستنباط الفكر ، أما اللغات التي لم تؤتها الطبيعة حظا موفورا من سحر اللفظ وفنون الصياغة ، فكتابتها مضطرون الى أن يعوضوا أساليبهم من ذلك وجازة التعبير ورائحة التفكير ، ومد القارئ ، بفيض من المعاني يشغله عن الفكر فيما فاتته من جمال الاسلوب » (٤) .

فاللغة تأخذ بنصيبها من الملامح الخاصة بالأمة بما فيها من عناصر مميزة ، وهذا المفهوم قد أغرى الزيات في الزهو بلغته وبما فيها من خصائص تتفوق بها على غيرها من اللغات ، وهي فكرة نراها بعيدة عن الصواب ، ولعل هذا ما قاده الى القول بأن هناك تراثا جماعيا في الصفات المميزة للغة ، وعلى قدر ما تكون هذه الخصائص في الأمة تكون قابلية الأساليب فيها للاختلاف . فالصفات القومية في الأمة العربية كانت في

(١) السابق : ٧٦ .

(٢) الأدب ومذاهبه - د. محمد مندور - نهضة مصر : ٦٣ ، ٦٤ .

(٣) اللغة والمجتمع - د. محمود السمران - المطبعة الأهلية بنغازي ١٩٥٨ : ٤١ .

(٤) دفاع عن البلاغة : ٧٢ .

جاهليتها شديدة الظهور والعموم حتى لم يكن بين صفات الفرد وصفات الجماعة الا فروق لا تكاد تلاحظ (١) .

والفنان العبقرى - عند الزيات - هو الذى يستطيع أن يخلب صفاته الخاصة على على صفات قومه العامة فيتميز طابعه ، ويستقل أسلوبه ، أما العاديون والمقلدون وحفظة التعابير فتظل أساليبهم نسخا منقولة عن الأصول العامة الموروثة لا يختلف بعضها عن بعض (٢) .

وقد أثار الزيات خلال بحثه فى الأسلوب قضية الشكل والمضمون أو اللفظ والمعنى ، وعرض لاتجاهات النقد القديم فى هذا المجال ، فهناك من يرى العلاقة بينهما كالعلاقة بين الجسم والثوب ولكل منهما وجود مستقل عن الآخر برغم ما بينهما من تلازم ، فالجسم يقوم بحساب الحلقة والثوب يقوم بحساب الصناعة ، وهناك من يرى أن العلاقة بينهما كالعلاقة بين الروح والجسد ولا يوجد هذا بغير ذاك ، والزيات على رأى الثانى على أساس أن الأسلوب عنده هو الهندسة الروحية للملكة البلاغة (٣) والواقع أن الزيات تجاوز بما قاله حدود ما نعرفه عن البلاغة والنقد القديمين فما نعرف أن أحدا من الدارسين القدامى أدعى بوجود استقلال متميز للفظ عن المعنى ، قد يرى بعضهم أن الجمال يستكن فى اللفظ ، وقد يرى البعض الآخر أن الجمال إنما يكون فى المعنى ، ولكنهم جميعا رأوا أن اللفظ والمعنى كوجهى العملة لا يمكن الفصل بينهما فى الحقيقة ، وإذا فعل أحدهم ذلك فأنما يفعله بدافع تعليمى خالص . والزيات بما قاله عن اللفظ والمعنى واتحادهما اتحاد الروح والجسد لم يخرج عما قاله عبد القاهر الجرجاني « فلو غيرنا فى الصورة تغيرت الفكرة وإذا غيرنا فى الفكرة تغيرت الصورة ، فقولنا : أعنيك ، غير قولنا : اياك أعنى ، وقولنا : كل ذلك لم يكن ، غير قولنا : لم يكن كل ذلك » (٤) فترتيب الألفاظ فى النطق يكون بترتيب المعانى فى الذهن ، وإن مزية الألفاظ ليست فى سماعها بالأذن بل حيث ننظر بالقلب ونستعين بالفكر (٥) وهو ما ذكره عبد القاهر قبل ذلك فى ترتيب الألفاظ على ترتيب المعانى فى النفس ، ولن يتصور فى الألفاظ وجوب تقديم وتأخير ، وتخصيص فى ترتيب وتنزيل بحيث يكون من حق

(١) دفاع عن البلاغة : ٧٠ ، ٧١ .

(٢) السابق : ٧١ .

(٣) السابق : ٧٤ .

(٤) السابق : ٧٤ .

(٥) السابق : ٧٥ .

هذا أن يسبق ذلك ، ومن حكم ما هاهنا ان يقع هنالك ، فاذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا ، أو يستجيد نثرا ، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فليس ذلك راجع الى اجراس الحروف والى ظاهر الوضع اللغوى ، بل الى أمر يقع من المرء فى فؤاده (١) .

ومن الملاحظ الهامة أيضا أن الزيادات بعد أن ارتضى كون اللفظ والمعنى كالجسد والروح عاد مرة أخرى لينتصر لأصحاب الصياغة لأن تجويد الصورة عنده يستلزم تجويد الفكرة وليس كذلك العكس (٢) ويبدو أن إعجابه بالرومنسيه ثم اطلاعه على مبادئ الحركة الواقعية هو الذى ساقه الى هذا الرأى حيث أعجب بفلوبير أستاذ المدرسة الواقعية ، فبرغم إعجاب فلوبير بالمذهب الرومنسى ونهمه فى قراءة مؤلفات الشعراء الرومنسيين . كان اتجاهه الى الواقعية بحيث أصبحت عنده المذهب الأول والمثل الأعلى (٣) .

« وفلوبير هذا كان أمام الصناعة فى فرنسا ، أخذ نفسه بالتزام ما لا يلتزم غيره فكان لا يكرر صوتا فى كلمة ، ولا يعيد كلمة فى صفحة . وكانت أذنه هى الحكم الأعلى فى صوغ الكلام ، فلا تسيغ منه الا ما حسن انسجامه وتعادلت أقسامه وتوازنت فقره » (٤) ولكن لا نتصور أن يكون كلام فلوبير هنا مقصودا به نصرة أصحاب الصياغة فقط ، ذلك أن الرجل كان يضع القيمة الجمالية فوق كل اعتبار ، ويرى ان خلق الجمال هو مهمة الفنان الوحيدة ، وكان يرى هذا الجمال مزيجا من الفكرة والصورة وأسلوب التعبير (٥) فليس هناك مجال لقصر مجال الجمال والابداع عنده على الصياغة وحدها كما فهم الزيادات .

وفى سبيل انتصاره للصياغة يردد مقولة بوفون « الاسلوب من الرجل نفسه » ويحملها مالا تحتمل فى سياقها التى وردت فيه ، فهى « لا تعنى أكثر من أن الاسلوب سمة شخصية فى استعمال اللغة لا يمكن تكرارها » (٦) ولكن الزيادات يقيم عليها دعواه بأن الأفكار تكون - قبل

(١) أسرار البلاغة : ٣ .

(٢) دفاع عن البلاغة : ٧٩ .

(٣) دراسات مقارنة - د. ابراهيم عبد الرحمن - مكتبة الشباب ١٩٧٥ : ٥٥ .

(٤) دفاع عن البلاغة : ٧٩ .

(٥) دراسات مقارنة : ٥٧ : ٥٨ .

(٦) مفهوم الأسلوب : ٥٣ .

أن يفرغها الفنان في قالبه الخاص - من الأملاك العامة ، فإذا عرف كيف يصوغها على الصورة اللازمة للملائمة تصبح ملكا خاصا له ، تسير في الناس موسومه بوسمه ، وتعيش في الحياة مقرونة باسمه (١) وهو بذلك يعتمد الى أن يطابق بين رأى بوفون وما قاله الجاحظ من أن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي ، والبدوي والقروي والمدني ، وانما الشأن في اقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع وجودة السبك ، فانما الشعر صياغة وضرب من النسيج ، وجنس من التصوير (٢) ، ومقتضى هذا الرأى أن الأدب عبارة جميلة وكفى ، فلو كان المضمون وضيعا واللفظ شريفا ، لما نال ذلك من شأن الكاتب بل لعد مقياس براعته .

وقد جعل الزيات للاسلوب صفات ثلاثة جامعها لا بد من توافرها لتحقيق البلاغة : الأصالة ، والوجازة ، والتلاؤم (٣) .

والأصالة تمثل شخصية الكاتب الخاصة في الفكرة والصورة والروح ، ويراد بها بناء الاسلوب على ركنين أساسيين من خصوصية اللفظ وطرافة العبارة ، وهو يقصد بخصوصية اللفظ هنا ما قصده عبد القاهر من تركيب اللفظة في الجملة لأن الكلمة ميتة ما دامت في المعجم ، فإذا وصلها الفنان الخالق باخواتها في التركيب ، ووضعها في موضعها من الجملة دبت فيها الحياة ، وسرت فيها الحرارة ، وظهر عليها اللون (٤) أما الركن الآخر وهو طرافة العبارة فأسه الابتكار في حكاية الخبر ، وتصوير الفكر وتقويم الموضوع (٥) .

الصفة الثانية هي الوجازة وهي عنده - حد البلاغة - كما هي عند القدماء وقد جعلها أصلا في بلاغة العربية ، كما جعلها أول الفروق بين اللغات السامية واللغات الآرية لأن الأولى اجمالية والأخرى تفصيلية (٦) .

وفضل الايجاز يكمن في احترام المتكلم لوقت القارئ والسامع بحيث يبعد عنهما الملل ، ولذا فعلى الكاتب ان يهتم بما يكتب فينقيه من الحشو ويصفيه من الفضول ، ويخلصه من الترادف والتقريب ، ولكنه يعود مرة

(١) دفاع عن البلاغة : ٨١ ، ٨٢ .

(٢) الحيوان - ١٣١ ، ١٣٢ .

(٣) دفاع عن البلاغة : ٩٥ وما بعدها .

(٤) السابق : ٩٦ ، ٩٧ .

(٥) السابق : ٩٨ .

(٦) السابق : ١٠٣ .

أخرى ويسوى بين الإجمال والتفصيل لأن كلا منهما حسن في بابه ، وقد يكون التفصيل من الإيجاز إذا قدر لفظه على معناه .

والإيجاز الذى يعنيه أن يدل اللفظ على المحتوى ولا يزيد عليه ، فإن كان ناقصا عنه فهو إيجاز الحذف والقصر ، وإن كان مساويا له فهو إيجاز التقدير والمساواة ، ومن الملاحظ أن الزيادات هنا لم يستوعب ما قدمه السكاكي فى هذا المبحث حيث كان أكثر واقعية فى حديثه عن المستويات الثلاثة ، ذلك أنه رفض إضفاء أى قيمة فنية على المساواة ، بل أنه جعل الإيجاز والإطناب أمرين نسبيين لا يمكن تبين أى منهما ، فقد يكون الكلام معنبا وهو موجز بالقياس الى كلام آخر ، ومن هنا رأى أن تقرير مواضع الإيجاز والإطناب إنما يرجع الى متعارف الأوساط (١) .

والصفة الأخيرة من صفات الأسلوب هى التلاؤم (٢) وهى العنصر الجمالى فى الأسلوب ، لأن الإنسان بطبعه ولوع بالجمال فى كل ما يعرض له به أو يستعمله من بيت وطعام وأثاث وطبيعة ، فلا بد أن يمتد هذا الولع الى الأسلوب وما فيه من عذوبة الكلمات وتناسق الفقرات ، وتوازن الجمل ، واثتلاف الأصوات .

وهو يرى أن هذا الجمال اللفظى تابع لقوة العاطفة وجلالة الموضوع ، لا فرق فى ذلك بين أدب العامة أو أدب الخاصة بحيث يكون الكلام خفيفا على اللسان ، مقبولا فى الأذن ، موافقا لحركات النفس ، ومدار ذلك كله على الذوق السليم والأذن الموسيقية . والزيادات فى ذلك كله لم يخرج عما قاله أبو هلال العسكري ، وابن الأثير ومن لف لفهما فى هذه المباحث التى تختص بالكلمة فى حالة أفرادها وفى حالة تركيبها .

ويختتم الزيادات دراسته فى الأسلوب بالربط بينه وبين طبيعة الشخصية (٣) لأن الأسلوب البليغ بعد ذلك من لوازم القوة لا ينفك عنها الا فى الندرة وهو يقصد بالقوة هنا قوة الروح لا قوة العضل ، فكلما قويت روح الإنسان قويت كلمته ، وفى هذا السياق يستشهد برجال عظام كعلى والحجاج وطارق ، والاسكندر ونابليون ، وهتلر وتشرشل ومصطفى كامل .

وليست معنى قوة الأدب ما كان موضوعه شديدا كالحرب ، وليس معنى ضعفه ما كان موضوعه ليئا كالحب ، وإنما الأدب القوى ما صدر عن

(١) مفتاح العلوم : ١٢٠ .

(٢) دفاع عن البلاغة : ١١٦ وما بعدها .

(٣) السابق : ١٣٤ وما بعدها .

قوة الروح وصدق الشعور وسمو الالهام ، والمعية الذهن ، وصدق لفظه ،
وانسق اسلوبه (١) .

ويتضح لنا من خلال هذه الدراسة التي قدمها الزيات عن الاسلوب
أنه أقام دراسته على عناصر ثلاث : المبدع ، المتلقى ، الاسلوب نفسه ،
فربط بين هذا الاسلوب ومبدعه أحيانا ، ثم ربط بينه وبين متلقيه مرة
ثانية ، ثم ربط بين الاسلوب وموضوعه طورا ثالثا ، فالاساليب تتعدد
وتتفاوت وتسمو وتهبط تبعا لهذه العناصر التي تناولها بالدراسة ،
والاساليب تختلف باختلاف الذهن والثقافة والنوع والغرض والحال
والشخص الذي يتحدث ، فأسلوب القصة غير أسلوب الرواية ، وأسلوب
العتاب غير أسلوب الشكر ، وأسلوب التأثير غير أسلوب الاقناع ،
وأسلوب العالم غير أسلوب العامل وكل أسلوب يليغ في بابه مقبول من
أصحابه (٢) .

(١) دفاع عن البلاغة : ١٣٧ .

(٢) السابق : ٩٣ ، ٩٤ .

الأسلوب

يمكن اعتبار كتاب « الأسلوب » الذى ألفه الاستاذ أحمد الشايب (١) من أكبر المحاولات فى دراسة الأسلوب ، والبحث فى مجالاته ، وقد كان هذا المؤلف ثمرة خبرة طويلة فى معاشة البلاغة والنقد القديمين ، مع الاطلاع على بعض ألوان الثقافة النقدية الأجنبية .

لقد تبين للمؤلف أن الدراسات النظرية فى النقد القديم مزجت بين هذا النقد وبين البلاغة ، ولم تعد هناك حدود تفصل بينهما ، وانتهى هذا الامتزاج الى انشعاب الدراسة البلاغية الى علوم ثلاث : هى المعانى والبيان والبديع ، وفى المعانى تدرس الجملة ، وما فى حكم الجملة سواء أكانت متصلة أم منفصلة ، وفى البيان ندرس الصور البلاغية بألوانها المختلفة من تشبيه ومجاز وكناية ، وفى البديع تأتى توابع هذين العلمين كمكملات للأداء الفنى .

وفى محاولة عرض البلاغة القديمة فى ثوب عصري يستفيد بالوافد من الفكر الغربى ، ينطلق الشايب فى بحث الأسلوب ، فحصر علم البلاغة فى بائتين هما : الأسلوب ، والفنون الأدبية .

وفى الباب الأول تدرس القواعد التى اذا اتبعت كان التعبير بليغا ، أى واضحا مؤثرا ، فتدرس الكلمة والجملة والفقرة والعبارة والصورة .

(١) تخرج فى دار العلوم ، وعمل بالتدريس بوزارة المعارف ، ثم عين مدرسا للغة العربية وآدابها فى كلية الآداب جامعة القاهرة ، ثم عمل رئيسا لقسم الدراسات الأدبية فى كلية دار العلوم ، ومن مؤلفاته : الأسلوب ، أصول النقد الأدبى . تاريخ النقائض فى الشعر العربى . تاريخ الشعر السياسى الى منتصف القرن الثالث .

والاسلوب من حيث أنواعه وعناصره وصفاته ومقوماته وموسيقاه (١) .

والباب الثانى ويسمى قسم الابتكار تدرس مادة الكلام من حيث اختيارها وتقسيمها ، وما يلائم كل فن من الفنون الأدبية ، وقواعد هذه الفنون كالقصة والمقالة والوصف والرسالة والمناظرة والتاريخ (٢) .

ويبدو أن منطلق الشايب فى دراسة الاسلوب كان هو منطلق الشيخ حسين المرصفى ، أى كلام ابن خلدون فى تعريف الاسلوب وتحديد مفهومه ، فكلاهما أورد نفس تعريفه وناقش من خلاله القضايا الفنية التى نبعت من خلال هذا التعريف ، غير أن الشايب كان أوسع أفقا وأدق فهما ، وحاول أن يمزج مبحثه بكثير من معارفه فى النقد الغربى الحديث .

وقد حاول إثارة قضية جدلية مع أولئك الذين تصور انهم يقصدون بالاسلوب العنصر اللفظى الذى يتألف من الكلمات فالجمل والعبارات ، وأوضح ان هذا العنصر اللفظى يرجع الى نظام آخر معنوى انتظم وتألف فى نفس الكاتب أو المتكلم ، فكان بذلك اسلوبا معنويا ، ثم تكون التأليف اللفظى على مثاله وصار ثوبه الذى لبسه ، أو جسمه اذا كان المعنى هو الروح (٣) .

وهذا القول تباعد به المؤلف عما نألفه فى البلاغة والنقد القديمين أيضا حقا قد وجدنا فيهما بعض آراء تتحدث عن اللفظ وبعضها الآخر عن المعنى ، ووجدنا عبد القاهر يتحدث عن التركيب اللفظى الذى ينطبق على الترتيب النفسى ، ولكن ذلك كله لم يقصد به هذا الفهم من وجود أسلوب معنوى وآخر لفظى ، وهو أمر أصر الشايب عليه فى كثير من صفحات مؤلفه . فهو عندما يتحدث عن كتابة التاريخ يقول : « أما الاسلوب اللفظى فيجب أن يكون واضحا جميلا » (٤) .

وعندما يتحدث عن المناظرة والجدل يقول : « والذى يعنينا هنا العبارة أو الاسلوب اللفظى » (٥) وفى حديثه عن فن الوصف يقول : « يجب أن تكون التراكيب والعبارات ذات نغمة عامة ملائمة لما يوصف »

(١) الأسلوب - أحمد الشايب - مكتبة النهضة المصرية الطبعة السادسة سنة

١٩٦٦ : ٣٧ .

(٢) السابق : ٣٨ .

(٣) السابق : ٤٠ .

(٤) السابق : ٩٧ .

(٥) السابق : ١٠٠ .

بحيث يكون الاسلوب اللفظي حكاية الاسلوب المعنوي « (١) وفي حديثه عن أثر الشخصية في اختلاف الأساليب يقول : « وأما العبارة فهى العنصر اللفظي من الاسلوب ، أو هى هذا الاسلوب اللفظي الذى يقابل الاسلوب العقلي والصورى » (٢) .

وعندما أراد المؤلف أن يقدم تحديدا واضحا لمفهوم الاسلوب لم يستطع أن يتخلص من توزيع فكره بين معارفه فى البلاغة القديمة ومعارفه فى النقد الحديث مما جعله يقدم عدة تعريفات لا تعريفا واحدا محاولا أن يستكمل بكل تعريف ما فاتته فى التعريف السابق بحيث يصل فى النهاية الى مفهوم للاسلوب تصوره ولكنه لم يحسن عرضه بالشكل المستحدث الذى كان يهدف اليه .

فهو يقول عن الاسلوب انه « فن من الكلام يكون قصصا أو حوارا ، أو تشبيها أو مجازا ، أو كناية ، تقريراً أو حكما وأمثالا » (٣) وكأن الاسلوب هنا يرتبط بالنوع الذى يبدعه الأديب ، ومن العجيب أن تكون القصة بمعناها الفنى مساوية فى الأداء للمجاز أو الكناية ، مع أن الذى نعرفه أن هذا المجاز وتلك الكناية ليست سوى وسائل تعبيرية تدخل فى أسلوب القصة أو غيرها من الفنون الأدبية .

ويبدو أن المؤلف قد أدرك عدم كفاية هذا التعريف فاستدرك قائلا عن الاسلوب انه : « طريقة الكتابة ، أو طريقة الانشاء ، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعانى قصد الايضاح والتأثير » (٤) وهو هنا يحاول أن يركز مفهوم الاسلوب فى التركيب اللغوى ذاته مع ربطه بمقدرة صاحبه على ايقاع اختياره على طريقة خاصة فى تأليف الألفاظ ، ومع ربطه بالغرض الذى يهدف اليه المتكلم من الامور العقلية أو التأثيرية ، وهو فى ذلك يكاد يقترب من عبد القاهر فى فهمه للاسلوب ، وربما لهذا ختم كلامه فى هذا التعريف بما ذكره عبد القاهر عنه من انه « الضرب من النظم والطريقة فيه » (٥) فهو يلمح فى معناه الناحية الشكلية الخاصة

(١) الاسلوب : ١٠٦ .

(٢) السابق : ١٥٨ .

(٣) السابق : ٤١ .

(٤) السابق : ٤٤ .

(٥) دلائل الاعجاز : ٤١٨ .

بطريقة الاداء . أو طريقة التعبير التي يسلكها الاديب تصويرا لما تشكل
فى نفسه من صورة فكرية لنقلها الى سواء بالعبارات اللفظية .

وعندما يقارن الاسلوب فى الأدب بغيره من أساليب الفنون الأخرى
يعود فيؤكد على أن الاسلوب هو طريقة التعبير . لأن الفنون الأخرى
لها طرق فى التعبير يعرفها الفنيون ويتخذون وسائلها من الالوان
والحجارة ، وكذلك العلماء لهم رموزهم ومصطلحاتهم ومناهجهم فى البحث
والأداء (١) .

فالاسلوب اذن هو طريقة التفكير والتصوير . وهذا التحديد - كما
نرى - يتناول بالدرجة الأولى عناصر الاسلوب التى تتحقق بوجود الصلة
بينها ، كما انه يتضمن المراد من الاسلوب فى سائر الفنون من حيث هو
تفكير وتصوير وتعبير .

ولعدم اطمئنان الشايب الى كل ما سبق من تعريفات للاسلوب يلجأ
الى تعريف آخر يحاول - كما يقول - كشف الغموض ورفع الحيرة التى
سيطرت على بعض الدارسين « وأعود مرة ثانية الى تعريف الاسلوب فقد
غم الأمر على بعض الدارسين بصدد ذلك ، أعود لأقول : ان تعريف الاسلوب
ينصب بداهة على هذا النصر اللفظي ، فهو الصورة اللفظية التى يعبر بها
عن المعانى أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الافكار وعرض الخيال ، أو العبارات
اللفظية المنسقة لأداء المعانى » (٢) .

ويتضح من هذه التعريفات المتتابة « ان الاستاذ لم يطمئن الى
الوصف الذى يركز على ذاتية المنشئ ، وأثر عليه - ربما دون أن يشعر -
وصفا يركز على العبارة اللغوية نفسها ، وهو بذلك يعبر - من ناحية -
عن اهتزاز النظرة الرومنسية الى الأدب ، والحاجة الى نظرة أخرى ، تعترف
لنص بحياة مستقلة عن حياة منشئه ، وتدرسه على انه ظاهرة لها وجودها
الخاص ، وكانت هذه النظرة الى الأدب التى بدأت فى أوروبا والولايات
المتحدة الاميركية فى اعقاب الحرب العالمية الاولى ، وأخذت تبسط سلطانها
على الدراسات الأدبية منذ الأربعينات لا تزال تتلمس طريقها بين الأدباء
العرب فى حذر واستحياء » (٣) وعندما يتحدث المؤلف عن عناصر
الاسلوب نلمح عودة بدراسة الاسلوب الى منهج الدرس البلاغى القديم

(١) الاسلوب : ٤٤

(٢) السابق : ٤٩ .

(٣) مفهوم الأسلوب : ٥٥ .

بحيث تصبح العملية الفنية فى مجال القول عملية تعليمية خالصة للتدريب على انشاء الأساليب بألوانها المختلفة .

والخطوة الأولى التى يجب ان يخطوها الكاتب فى مجال الابداع هى اختيار الفن الأدبى الذى يعتمد عليه لأداء ما فى نفسه من المعانى ، فهو مقالة ، أو قصيدة ، أو رسالة ، أو قصة ، أو خطابة عامة ، أو محاضرة ، أو كتاب مؤلف (١) .

الخطوة الثانية : يختار فيها المعانى أو الأفكار والحقائق الهامة ، ثم يرتب هذه الأفكار ترتيبا يصل به الى نتائجها المرادة ، فاذا انتقل من ذلك الى التعبير بعبارات واضحة فقد تكون له الاسلوب العلمى أو الأدبى بمعناه العام (٢) .

والاسلوب العلمى يتكون - عنده - من عنصرين أساسيين : الأفكار والعبارات . أما اذا لجأ الكاتب الى الخيال يصور به انفعاله ، فيضيق دائرة الأفكار ويأخذ منها أجملها وأشملها على أسباب القوة والجمال ، ثم يفسرها تفسيراً أدبياً فان ذلك ينتج لنا أسلوباً أدبياً خالصاً (٣) .

أما العملية الاسلوبية فى هذين النوعين فلا تخرج - عنده أيضاً - عن اختيار الأفكار وتنسيقها ، وإيثار الكلمات الدقيقة ، وظهور العاطفة ، واستخدام الوسائل الخاصة لتصويرها (٤) .

ومن الواضح أن الشايب يقوم بعملية تباين أسلوبى على أساس وجود خواص معينة للقسمين الرئيسيين للأسلوب ، وهذه الخواص ترتبط بقدرة الكاتب على اختيار صيغ معينة ، أو تعبير محدد ، أو نمط من الأنماط المتاحة الخاصة بالتصوير الفنى ، وهو ما يمكن ان نعتبره بالمفهوم الاسلوبى الحديث خرقاً للنظام المألوف فى اللغة ، أو انحرافاً عن المستوى العادى ذا شحنة عاطفية مع الاسلوب الأدبى ، وبغيرها فى الاسلوب العلمى ، والحق ان ذلك لا يمثل الا بعض الجوانب فى العملية الابداعية ، ولذا فان دراسته فى هذا المجال تنقصها بعض الأمور ، مثل علاقة هذه الأنماط أو التراكيب بطبيعة المنشئ ، ومثل علاقتها بالظروف الاجتماعية والنفسية ، ومثل

(١) الأسلوب : ٥٠ .

(٢) السابق : ٥٠ .

(٣) السابق : ٥١ .

(٤) السابق : ٦٢ .

ارتباط بعض صور الأداء بطبيعة المتلقى ، أو ما يعبر عنه أخيانا فى البلاغة القديمة بمراعاة الحال ، لاننا باغفالننا هذه الجوانب تضيق اطار النصر الأدبى ونختزل وجوده فى بعد واحد فقط .

ومع اقرار الشايب بوجود أسلوب للشعر واسلوب للنثر ، نراه يوجد نوعا من الاتحاد بين الشعر والنثر ، فليس بينهما تضاد مطلق ، وانما تقوم الصلة بينهما على اتحاد موضوعى واختلاف شكل (١) .

وناحية الاتحاد تظهر فى أن كلا منهما يتناول الموضوعات التى يتناولها صاحبه مما يتصل بالانسان والطبيعة ، وكل منهما يتناول الأشياء بالطريقة الفنية التى تبدو فيها شخصية الأديب (٢) .

أما ناحية الاختلاف فتقوم على اعتبار أن النثر تغلب عليه صفة الافادة والشعر تسوده صفة التأثير (٣) ، كما أن الوزن أخص ميزات الشعر وإبينها فى أسلوبه ، ويقوم على ترديد التفاعيل المؤلفة من الأسباب والاولتاد والفواصل ، وعن ترديد التفاعيل تنشأ الوحدة الموسيقية للقصيدة كلها (٤) .

والشايب هنا يتابع ابن الاثير الذى قال بتقارب موضوعات الشعر والنثر وانهما يشتركان فى كثير منها ، فكما يصف الشاعر الديار والآثار ويحن الى الأهواء والأوطار ، فكذلك يكتب الكاتب فى الاشتياق الى الأوطان ومنازل الأحباب والاحوان ويحن الى الأهواء والأوطار (٥) .

وكما يكون هناك أسلوب للشعر واسلوب للنثر ، فان للشعر أساليب تختلف باختلاف الموضوع ، فأسلوب الحماسة أو الفخر قوى جليل ، وأسلوب العتاب أو التوبيخ رقيق جميل ، وأسلوب الوصف الطبيعى رائع جذاب ، وذلك كله راجع الى خاصية الانفعال الذى يؤثر فى

(١) الأسلوب : ٦٢ .

(٢) السابق : ٦٢ .

(٣) السابق : ٦٣ .

(٤) السابق : ٦٥ .

(٥) المثل السائر : ٩/٤ .

الجسم والعقل والسلوك سواء آكان خوفاً ، أم حبا ، أم بغضا ، أم إعجابا ، ولكن بدرجات مختلفة (١) .

فاللغة عند المؤلف تصور الانفعالات تصويرا صادقا يلائم طبيعة هذا الانفعال بما فيها من موسيقى قوية أو ضعيفة ، خشنة أو رقيقة ، ناعمة منسجمة أو مختلفة ، وكل ذلك يمثل ظواهر طبيعة لما يحويه الأسلوب من معنى هو قوة الوجدان أو موسيقاه (٢) .

والاختلاف الوجداني يتبعه اختلاف في الأسلوب ، فالعبارة التي تصور الغضب أو السخط أقوى من تلك التي تعبر عن الحزن أو الخوف أو الوله أو الخذلان .

ومن هذا المنطلق في فهم الأسلوب يرى المؤلف أن أسلوب الحماسة أو الوعيد أقوى من أسلوب النسيب أو الاعتذار أو الرثاء ، وهو رأى يعوزه كثير من الدقة والموضوعية لأن مفهوم قوة الأسلوب - عنده - غير محدد ، برغم أنه جعل كلامه في هذا المجال قانونا عاما تخضع له الأساليب الأدبية عامة ، وأساليب الشعر خاصة (٣) ، فالقوة والضعف - في مفهومى - لا ترتبط بطبيعة الغرض الذى يؤديه الأسلوب ، بل بما يحويه ذلك الأسلوب من خواص تعبيرية لها طبيعتها المميزة ، وقد تكون هذه الخواص كثيفة فى لون ، أو أقل كثافة فى لون آخر ، ولكن ذلك لا يؤدي الى الحكم بالقوة أو الضعف بالنسبة الى الغرض الذى سيق من أجله الكلام ، هذا فضلا على أننا لم نجد عند الشايب فى هذا القسانون سوى عبارات انطباعية ذات مفهوم هلامى لا نخرج من وراءه بمفهوم حقيقى للقوة أو الضعف من مثل أوصاف الجليل ، الرقيق الرائع الجذاب ، الحشن ، الناعم ، وهى أوصاف استمدتها من محفوظاته فى النقد العربى القديم .

ومن الملاحظ الهامة أن الشايب عندما أراد وضع قانونه الأسلوبى استند - على ما يبدو - الى نظرية ابن جنى فى اللغة والتي وضعها فى كتاب الخصائص فى فصل بعنوان « أساس الألفاظ أشباه المعانى » (٤) ومفاد هذا الفصل أن اللغة محاكاة لأصوات الطبيعة ، وهى نفس نظرية

(١) الأسلوب : ٧٣ .

(٢) السابق : ٧٤ .

(٣) السابق : ٧٥ .

(٤) الخصائص . بتحقيق محمد على النجلد - القاهرة . مطبعة دار الكتب المصرية

١٩٥٢ ، ٤٦/١ .

البو - وو ، Bow = waw (١) ، وقد أدى الى وضع هذه النظرية ورود كلمات عديدة فى كل لغة لفظها يدل على معناها ، مثل الرنين والغنة والزقزقة ، والقهقهة ، والحفيف ، والخرير ، والحشخشة ، والطقطقة .

يأتى الشايب ويوجب على المبدع أن تكون كلماته من الدقة بحيث تكون صدى صادقا لما تحكى من صوت ، أو تؤدى من معنى ولون ، لكى يكون الاسلوب حاكيا ما وراءه ، اذا سمعه الانسان فكأنما يشهد الطبيعة فى اثتلافها ، والصور فى اثتلافها ، يسمع الرعد القاصف ، أو الأذى الصاخب ، أو البلابل الغريذة ، ومن ذلك خصت اللغة كل صوت باسم ، وكل لون بميزة ، وكثرت الكلمات التى تحكى صوت الطبيعة وتدل بجرسها على معانيها .

ومن ذلك الصخب لصوت الخصومة ، والزجل رفع الصوت عند الطرب ، واللجب صوت العسكر ، والتهتاف رفع الصوت بالدعاء ، وزئير الأسد ، ونباح الكلب الى غير ذلك (٢) .

وهذا الوجوب الذى يفرضه على المبدع - من خلال هذا المفهوم - تعسف لا ترتضيه نظرية اللغة نفسها ، فالكلمات التى يمكن أن تفسر على هذا المبدأ قليلة جدا بالنسبة لمفردات لغة من اللغات ، وفضلا عن هذا فان هذه النظرية تعجز عن تفسير آلاف الكلمات التى لا يمكن أن نلمح فيها الآن أى علاقة بين معناها ومعناها ، فما هى العلاقة مثلا بين لفظة « مكتب » والمعنى الذى تدل عليه ؟ ليس هناك فى الحقيقة أى علاقة ظاهرة يمكن أن تدعم هذه النظرية التى اعتمد عليها الشايب فى قانونه الاسلوبى الذى طرحه فى هذا المجال .

ومن منطلق عبارة « بوفون » « الاسلوب هو الأديب أو هو الرجل » . كما ترجمها الشايب - ينطلق الى الربط بين الاسلوب والمنشئ (٣) ، فلكل منشئ طابعه الخاص فى تفكيره وتعبيره ، يمتاز به عن الآخر فى هذه العناصر ، دون أن ننسى أن المرجع فى اختلاف الاسلوب هو نفس الانسان ، وما يعرض له من دواع ينشئ فيها الأدب ، فهو تارة يعتمد على عقله ، وتارة يعتمد على عاطفته ، وتارة يجمع بين العقل والعاطفة ، وبتشكيل

(١) نظريات فى اللغة - أنيس فريشة - بيروت . دار الكتاب الليثاني : ١٧ .

(٢) الاسلوب : ١٠٥ .

(٣) السابق : ١٢١ .

نفسى المنشئ تصدر فنون متباينة ، ولكل أسلوبه الخاص وغايته الممتازة ، فانتشخص واحد والفن مختلف (١) ، والفن قد يكون واحدا والأشخاص متعددون ولكل شخص آثاره المتباينة فى تكييف الأسلوب تبعاً لما يمتاز به فى عقله وشعوره وخلقه وثقافته ، ومذهبه فى الحياة (٢) .

ولا يتوقف اختلاف الأسلوب على اختلاف الفن أو اختلاف المنشئ فقط ، بل تدخل فى ذلك العوامل الجمعية ، فنجد العصر الواحد من العصور الأدبية له طوابع عامة شائعة بين أدبائه ، منها تتكون ميزاته الأدبية ، أو شخصيته الأسلوبية التى يخالف بها سائر العصور ، ونجد الشعب الواحد له خواصه الأدبية التى تفرقه من آخر يوافق فى لغته وجنس أدبه ، فالعصر الجاهلى له شخصيته الأدبية ، والعصر العباسى له أدبه الحضرى ، وعصرنا الحديث له طابعه العام فى الأدب ، وكذلك الأمم فى هذا الشأن ، فمنذ القرن الرابع الهجرى أخذت الأقاليم الإسلامية تسترد استقلالها ، فأخذ الأدب نفسه يتأثر بذلك فى كل اقليم بمظهره المتميز (٣) .

والشايب فى ذلك يحاول المزج بين معارفه فى النقد العربى القديم ، وبعض ما أُلِّم به من النقد الغربى الحديث ، فقد النفث كثير من النقاد والأدباء العرب الى أثر البيئة فى الأدب كأبى عمرو بن العلاء وأبى العتاهية ، وابن سلام وابن قتيبة والآمدى وابن رشيق وغيرهم « يروى المرزبانى عن محمد بن أبى العتاهية : أنشدت أبى أبا العتاهية شعرا من شعري فقال : اخرج الى الشام . قلت لم ؟ قال : لأنك لست من شعراء العراق ، أنت ثقيل الظل ، مظلم الهواء ، جامد النسيم . فأبو العتاهية هنا يفرق بين بيئة العراق والبيئة الشامية وقد انكر على ابنه أن يكون من أبناء العراق ، وانه أولى أن يكون من أبناء البيئة الشامية ونتاجا لها ، فظله كظلمها ، وهواؤه كهوائها ، فلبينة الشام اذن جو خاص يؤثر فى الجو النفسى لأبنائها ، وهذا بدوره يتضح أثره فيما ينتجون من أعمال أدبية » (٤) .

ويعقد المؤلف بابا لصفات الأسلوب (٥) ، وهى صفات يمكن ادراكها

(١) الأسلوب : ١٢٢ .

(٢) السابق : ١٢٢ .

(٣) السابق : ١٢٣ ، ١٢٤ .

(٤) الأسس الجمالية فى النقد العربى - د. عز الدين اسماعيل - دار الفكر العربى

ط ١ ١٩٥٥ : ٢٦٥ .

(٥) الأسلوب : ١٨٥ وما بعدها .

بالنظرة السريعة ، كالأسلوب الموجز أو المساوى ، أو السهل أو الغامض أو التصويرى الى غير ذلك من السمات الواضحة في العبارات ، ولكي يكون الأسلوب مثاليا يجب أن تتوفر فيه ثلاث صفات : الوضوح لقصد الافهام ، القوة لقصد التأثير ، الجمال .

والوضوح يتحقق باختيار الكلمات المعينة غير المشتركة بين معان ، والتي تدل على الفكرة كاملة ، والاستعانة بالعناصر الشارحة ، أو المقيدة ، أو المخيلة ، واستعمال الكلمات المتقابلة المتضادة اذا كان ذلك يخدم المعنى والفكرة ، والبعد عن الغريب الوحشى ، والعمد الى لغة الناس وما يستطيعون ادراكه .

أما قوة الأسلوب فتتحقق بقوة الصورة التي تتجاوز معناها الحرفى الى معنى أو معان أخرى مجازية كالتمثيل والكناية والاستعارة ، كما تتحقق بقوة التركيب ، ويتم ذلك بتقديم الكلمة أو تأخيرها بالنسبة لموضعها الطبيعى ، واستخدام الطباق البديعى فى موضعه من الكلام ، وإثارة الإيجاز فى التعبير . أما الجمال فيتحقق بناحية سلبية وأخرى ايجابية ، ويراد بالناحية السلبية ان تخلو العبارة من أسباب الاضطراب الصوتى ، والحشونة القاسية التى لا تنم عن عاطفة أو خيال ، كما يجب على الكاتب استخدام قدرته فى ابعاد الكلمات المتنافرة الحروف ، أو العبارات المتنافرة الكلمات والجمال ، وللأذن دورها الهام فى ادراك الرتبة الصوتية التى تبدو فى ترديد نغمة بعينها فى النص الأدبى حتى تبعث الملل ، وخير منه التنويع الذى يحتفظ فيه بمستوى الموسيقى لتلائم الموضوع ، ثم بعد ذلك لا بد من الاحتراز فى استعمال الكلمات الطويلة الكثيرة ، وترديد الجمل المتشابهة والعبارات العادية .

أما الناحية الايجابية فتعتمد على وجود تناسب ، أو مطابقة اللفظ للمعنى والملاءمة بينهما حتى تكون الأولى حكاية للثانية ، كما تعتمد على استيحاء الكاتب شعوره الصادق وخياله اليقظ ، وثمره ذلك الظفر بهندسة جميلة فى صوغ وتأليف العبارات المتواصلة (١) .

وواضح هنا أن الشايب يعرض مقاييس الأسلوب كما قال بها النقاد القدامى دون أن يزيد من عنده شيئا سوى هذه العبارات العصرية التى حاول أن يضيفها على بحثه عن صفات الأسلوب ، ولكنه برغم ذلك لم يستطع التخلص من سيل الصفات الانطباعية مثل الرقة والجزالة والقوة والسهولة ، والسلاسة والعذوبة ، وديباجة الحرير ، واطراد الماء

(١) الأسلوب : ٢٠٢ .

الجارى ، وهى عبارات لا يمكن أن تخرج منها بتحديد واضح ملموس يؤكد مفهوم الرجل للاسلوب وخصائصه .

ومن الحق أن نقول بأن كتاب الاستاذ أحمد الشايب قد لقي رواجاً كبيراً ، وقبولا حسناً لدى معلمى اللغة العربية فى مدارسنا - على وجه الخصوص - حتى أصبح منهجه فى فهم الاسلوب وتحليل النص الأدبى دستوراً لهم يطبقونه نظرياً وعملياً فى الشرح والدرس والتأليف ، وقد أدى ذلك - بوعى أو بدون وعى - الى ما نراه فى الدرس الأدبى للطلاب من تمزيق للنص ، واخراج امعائه - ان صح هذا التعبير - دون ان يقع الطالب على الجماليات الحقيقية الكامنة فى التعبير اللغوى .

فمعلم اللغة العربية يدرس النص المطروح على طلبته من خلال هذه الزوايا التى عالجها الشايب فيقسمه الى الفكرة ثم العاطفة ثم الوسائل التعبيرية ، ثم يخرج من ذلك الى تفصيلات وتفريعات وتنويعات على الفكرة ثم العاطفة ثم الوسائل بما فيها من صور والفاظ ومحسنات ، فيخرج الدارس فى نهاية الأمر بصورة شوهاء للنص الذى يدرسه ، ينفره أكثر مما يقربه ، ويزهده فى درس الأدب وبلاغته ، بحيث لا ينصب اهتمامه الا على حفظ ما فى النص من صور ومحسنات ، وتعداد ما فى النص من حسنات وسقطات ، دون أن يكون لذلك كله أثر فى خلق حاسة أدبية ، أو تنمية ذوق جمالى .

فن القول

قدم الأستاذ «أمين الحولى» (١) كتابه «فن القول» هادفا الى التجديد في ميدان البحث البلاغى وربطه بالمباحث الحديثه فى مجال الاسلوب عند الغربيين ، وهذا التجديد يرمى الى غرضين :

قريب • وهو تسهيل دراسة المواد الأدبية • وبعيد وهو التجديد فى علوم الأدب أو علوم العربية ، بحيث تكون مادة هذه الدراسات من مواد النهوض الاجتماعى ، تتصل بمشاعر الأمة ، وترضى كرامتها الشخصية ، وتسائر حاجتها الفنية المتجددة ، فتكون اللغة لغة الحياة فى ألوانها المختلفة ، وأداة التفاهم ، فلا يعيش الناس بلغة ويتعلمون لغة أخرى ، ولا يفكر الناس بلغة ، ويدونون أفكارهم بغيرها ، ولا يتعاملون بلغة ، ويشعرون وينثرون ويمثلون ويخطبون بغيرها (٢) •

ومن الملاحظ ان أمين الحولى قصر اهتمامه فى بحثه للبلاغة القديمة على ما دار حول المفتاح من شروح وتلخيصات مغفلا - عامدا أو غير عامد - كثيرا من الكتب البلاغية الخصبه التى سبقت مفتاح السكاكى أو عاصرتة ، ولاحظ - كما لاحظ الشايب - انتهاء الدرس البلاغى الى العلوم الثلاثة : المعانى والبيان والبديع •

(١) تخرج الاستاذ أمين الحولى فى مدرسة القضاء الشرعى سنة ١٩٢٠ م ، وتولى التدريس فيها ، كما درس فى الأزهر ، وقضى بضع سنوات بين روما وبرلين ، اماما للمفوضية المصرية ، وتابع فيها دراسته للايطالية والألمانية ، ثم قضى بكلية الآداب بجامعة القاهرة نحو ربع قرن ، ثم أصبح عضوا بالمجمع اللغوى ، وهو رأس جماعة الامناء التى ضمت عددا من خير أساتذة الجامعات فى مصر والعالم العربى •

ومن آثاره : مناهج تجديد فى النحو والبلاغة والتفسير والأدب ، مشكلات حياتنا اللغوية ، فن القول ، ملك بن أنس ، وكانت وفاته سنة ١٩٦٦ م •

(٢) فن القول - أمين الحولى - دار الفكر العربى ١٩٤٧ : ١٩ •

بالمقارنة يمكن ملاحظة أن الدرس البلاغى الحديث قام هو الآخر على أمور ثلاثة :

الايجاد ، الترتيب ، التعبير ، وهى التى يدور عليها الفن القولى ، وتتحدد بها دائرة بحثه ، وهى ما يدرك كل قارئ متأمل أن كل متفنن قد مر بها لا محالة ، حتى انجز عمله الأدبى . وبهذا المفهوم المحدث تكون العملية الإبداعية ، أو فن القول - قائمة بالدرجة الأولى على عنصر المبدع الذى يجب أن تتوفر أشياء كثيرة ليتحقق له الترابط النفسى والعقلى بما يبدعه من قول ، منها الإرادة والملاحظة والقراءة والتأمل والاختلاص (١) .

ويتضح من الكلام فى العنصر الثالث من عناصر العملية الإبداعية وهو التعبير ، عودته الى المباحث البلاغية القديمة يأخذ منها ما يتلاءم مع هذا الجديد ، فيدور كلامه حول الوضوح والمطابقة والتناسق ، والطلاوة ، كما يدور حول أحوال الكلمة من حيث أثرها فى الفن القولى ، وما ينبغى أن يلاحظه الأديب فى تلك الأحوال من العامى والدخيل والمهمل والملحون والمستحدث ، وما الى ذلك من أعراض حياة الكلمات .

كما ينضاف الى ذلك البحث فى المجاز المرسل والمجاز العقلى ، والاستعارة والكناية الخ (٢) ، كما ينضاف أيضا الحديث فى أوضاع القول وصنوف الأساليب من شعر ونثر ، وما يندرج تحت الشعر أو النثر من فنون مختلفة كالنثر القصصى ، والخطابى ، والإيضاحى ، والشعر الحماسى والغنائى والتعليمى والدارمى الخ (٣) ولعل ما تتميز به خطة البحث فى فن القول هو امتداد مجالها الى خارج حدود الجملة الواحدة ، واتصالها بالعمل الفنى الأدبى كله ، ومحاولة تقريب الدرس البلاغى من الدرس الاسلوبى ، فلا تتوقف البلاغة عند بحث الالفاظ فقط بل تتعداها الى البحث فى الایجاد وطرائقه ، والترتيب وخطواته ، والنظر فى الفنون الأدبية نظرة تعنى بالمعانى حين تنظر الى الالفاظ .

والعمل الأدبى عند المؤلف يقوم على الوعى والقصد ، يعانى منه الأديب ويعايشه زمنا طويلا أو قصيرا ، وينظر فى كل خطوة من خطوات ابداعه بحيث ينتهى الى أن يقدم فنا قوليا له ملامحه المتميزة والملتصقة بصاحبه .

(١) فن القول : ٥٥ .

(٢) السابق : ٦١ .

(٣) السابق : ٦٢ .

حقا ان كثيرا من المباحث التي أشار اليها المؤلف في هذا المجال قبله
طرقها البلاغيون القدامى ، بل قتلوها بحثا ودراسة (١) . ولكن تتمثل
الإضافة الحقيقية في ربط العمل الأسلوبى بالقطعة كلها ، وهو أمر وردت
له اشارات أيضا في الدراسة القديمة (٢) ولكن هذه الاشارات لم
تستوف حقا من البحث والدراسة ، ولم تتح لها عملية النمو حتى تأخذ
مكانها الصحيح في الدرس البلاغى بحيث تبتعد به عن هذه الحلقة الضيقة
التي دار فيها حول الجملة وما فى حكم الجملة .

وتأكيدا لربط الأدب بمبدعه ، ينطلق الحولى - كما انطلق الشايب -
من مقولة بوفون : « الشخص هو الأسلوب » أو « الأسلوب هو
الشخص » (٣) فهو يربط بينهما على المستوى الفردى والمستوى الجماعى ،
ولذا من الضرورى ربط المعانى الاجتماعية بدراسة اللغة وعلومها ، من
حيث ارتباط اللغة بالحياة ، فاللغات الغربية تتصل بحياة أهلها اتصالا
وثيقا ، ولغة الحديث العادى هى لغة الأدب المتأنق المتفنن ، ولغة العلم
الباحث ، ولغة السياسة المدبرة ، ولغة التجارة المتداولة ، لغة البيت من
لغة المسرح ، ولغة المصرف من لغة المدرسة ، ولغة النادى من لغة المجمع ،
وما الى ذلك . فلا تفترق هذه اللغات الا بما يفرق بين الأساليب المختلفة
من خصائص ومميزات نعرفها فى درس الأسلوب ، ولا تتفاوت الا بما
تتفاوت به شخصية المتكلم وثقافته وأناقته (٤) .

وكان الحولى بهذا يدعو الى اصطناع العامية لغة للأدب ، أو ربما كان
يدعو الى نوع من التقارب بينهما بحيث ينتج لنا من هذا التقارب لونا
جديدا فى الاداء الأسلوبى يمكن الاعتماد عليه فى مجال الفن القولى ،
وبهذا نصل الى بلاغة « واضحة المعالم ، متميزة القسمات ، سليمة
الأساس » (٥) .

وهو فى هذا يكاد يتفق مع ما نادى به سلامة موسى فى « الا يكون
للمجتمع لغتان احدهما كلامية أى عامية ، والأخرى مكتوبة أى فصحية ،
كما هى حالنا الآن فى مصر وسائر الأقطار العربية ، لأن نتيجة هذه الحال
أن اللغة المكتوبة تنفصل من المجتمع ، فتصبح كأنها لغة الكهان التى لا تتلى

(١) انظر فى ذلك المثل السائر لابن الاثير ، والعمدة لابن رشيق ، والطراز للعلوى .

(٢) انظر دلائل الاعجاز : ١٢٤ .

(٣) فن القول : ١٠٥ .

(٤) السابق : ١٠٥ .

(٥) السابق : ١٠٦ .

الا في المعابد ، وينقطع الاتصال الفسيولوجي بينها وبين المجتمع ، ولهذا يجب أن تكون غايتنا توحيد لغتي الكلام والكتابة ، فنأخذ من العامية للكتابة أكثر ما نستطيع ، ونأخذ من الفصحى للكلام أكثر ما نستطيع حتى نصل الى توحيدهما ، (١) .

ومن أجل تحديد غاية البلاغة يدخل المؤلف في مباحث لغوية عن الصوت وفنه في الحياة (٢) ، فالإنسان قد ظفر بقوة التصويت وأجهزتها كما تهيأت لغيره من الحيوان ، الا ان الإنسان قد استطاع بتقطيعه هذا الصوت تقطيعا منظما أن ينتفع بهذه القوة انتفاعا عمليا وفنيا ، ونراه يجعل أساس ادراك الكلمة عنصرا صوتيا بحتا ، فهي جرس صوتي مقطع بنظام يستخدمه الإنسان ليتم تعاونه مع الآخرين من بني جنسه على استكمال حاجتهم العملية في الحياة حتى يتم له الوجود الاجتماعي بحسن أثر التفاهم ، وكما يكون للكلمة أثرها الاجتماعي ، يكون لها أثرها الفني ، وهذا الأثر الثاني هو الذي يهتم له المؤلف في مبحث فن القول ، وهذا الأثر الفني لون من التفاهم النفسى والامتع الروحى ، كان الصوت سبيله ووسيلته .

فاللغة بهذا - عنده - لها وظيفتان أساسيتان هما : التعبير والتأثير ، والتعبير يختص بالناحية الاجتماعية النفعية ، أما التأثير فيختص بالوظيفة الفنية الجمالية .

ويبدو تحديد مدلول (الكلمة) قد أخذ شكلا مسطحا في هذه المعالجة اللغوية ربما لأن الرجل لم يرد أن يغوص في مباحث اللغويين حول اللفظة والكلمة وهو أمر اختلفوا فيه جد الاختلاف ، فاذا كانت الكلمة ذات مفهوم واضح في أذهان الناس ، فانا نراها تظفر بنصيب كبير من جدل المحدثين اللغويين حين حاولوا تعريفها ، وبيان حدودها ، « فعلماء الاصوات لا يرون في الكلام المتصل حدودا تميز بين كلمة وأخرى ، فلا يستطيع السامع تحليل الجملة أو العبارة الى مجاميع صوتية ، كل مجموعة منها تنطبق على ما يسمى بالكلمة ، الا حين يستعين بالدلالات التي تتضمنها الجملة أو العبارة ، فكلمات الجملة متداخلة متشابكة يرتبط بعضها ببعض في أثناء النطق ارتباطا وثيقا ، وليس في الكلمة عنصر صوتي يحدد بدءها أو نهايتها حين تكون في الكلام المتصل ، فاذا سمع الأجنبي عن اللغة قارئاً

(١) البلاغة العصرية واللغة العربية - سلامة موسى - سلامة موسى للنشر والتوزيع

ط ٤ ١٩٦٤ : ٤٤ .

(٢) فن القول : ١٥٢ .

يقرأ قوله تعالى : « كتب عليكم الصيام كما كتب على الذين من قبلكم »
يصعب عليه أن يحدد نهايات الكلمات أو بدءها إلا إذا كان على علم بالدلالات،
ومن أجل ذلك يقال لنا إن الأساس الصوتي لا يصلح وحده للتمييز بين
حدود الكلمات في الكلام المتصل ، وليست اللغات في الحقيقة إلا كلاما
متصلا ، ويندر في الاستعمال العادي أن يكتفى المتكلم بكلمة واحدة عما يدور
بخلده » (١) .

ومن خلال المقارنة بين البلاغة العربية القديمة والبلاغة الحديثة يأخذ
الحولي في ألوان من التخلية والتحلية بالنسبة لبلاغتنا لتأخذ طابعا عصريا
وتلحق بمناهج اليوم في النقد والأدب .

فمن التخلية أن تكشف ما يسود جو شعورنا ويلون حياتنا من
جفوة ونفور من الفن والفنون (٢) .

ومن التخلية أن نزيل من الأذهان ما في استعمالهم للعلم والفن من
تداخل وعدم تميز لنقر بذلك معنى الفن وحقيقته في مكانه الصحيح من
صنوف المعارف الانسانية (٣) .

وهو بهذا يشير الى عدم التمييز في استعمال العلم والفن في صنيع
الاقدمين ، فهم يتحدثون عن مبادئ العلم أو مبادئ الفن ، ويسمون عددا
من دراستهم علما ، كما يسمونها حيننا فنا ، ما يجدون في ذلك كبير فرق ،
على حين يرى - هو - ان ما يخص الفن هو تطبيق لحقائق نظرية ، وقضايا
علمية ، مما يمكن من عمل يدوي ، فاذا ما وصف الفن بالجميل ، فقد
أريد به ذلك النشاط الوجداني في دنيا الدرس الأدبي ، وما اليه من
الدراسات التي يريد وصله بها (٤) .

وبإزالة هذا التداخل في الاستعمال ، تتهيؤ الأرواح لتمثل تلك
البلاغة وجدانية الوجود ، حسناء المعارف ، وضاءة القسمات .

ويبدو نفور الحولي من هذا التداخل بسبب معاشته لما في الشروح
والتلخيصات من جفاف المصطلحات ، وعقم التقسيمات ، مما جعله يؤكد
على هذه الفنية مرة بعد أخرى ، اعتقادا منه بأن ذلك يطمئن النفوس اليها

(١) دلالة الالفاظ : ٣٩ .

(٢) فن القول : ١٧٤ .

(٣) السابق : ١٧٥ ، ١٧٦ .

(٤) السابق : ١٧٦ .

حتى لا تبجفوا البلاغة أو تزور عنها (١) ولعل هذا هو الذى جعله يؤكد مرة بعد أخرى انه لا يقصد الى فصل يدون ، أو قاعدة تقرر ، أو كتاب ينشر « لئلا يلهى مثل هذا الناس على الزمن فيعكفون عليه يلقنونه ويرددونه ويحفظونه ويلزمونه ، فيردون البلاغة بهذا الى ما عبناه من أمرها ، وتكون قضايا تقرر ، وحقائق تحفظ وتفسر الخ . ويوم يشاء الله أن يخرج هذا الكتاب أو شيء منه ، فسأرسله عصيا على الحفظ ، فارا من التركيز المعقد ، بارثا من التقليد الجامد . كارها من يحاوله ، راجيا المخالفة ، آملا الزيادة ، ملتصبا المرونة ، ليظل درس فن القول وجدانيا روحيا ذوقيا ، أساسه شيء ليس فى الكتب ، وميدانه ملكوت السموات والأرض ، وحظه من العلم ما يبصر بالنفس ، ويسدد الحس ، ويستشف الهمس » (٢) .

ومن العجيب انه يدعو أيضا الى دراسة الأدب دراسة موضوعية تامة صاحب الصناعة بما لا بد منه من لغت وإبانة تعين على صقل الموهبة الأدبية (٣) .

فكيف تتفق هذه الدعوة الى موضوعية الدراسة الأدبية مع الحاجة المتكرر على فنيه البلاغة ورفضه تسميتها علما ؟ (٤) .

وربما كان ذلك مرجعه الى امتزاج النظرة الكلاسيكية بما فيها من موضوعية بالنظرة الرومانسية بما فيها من اغراق فى الذاتية ، وكان لهذا أثره الواضح فى كثير جوانب بحثه فى فن القول . وفى كثير من المعايير الجمالية التى قصد الى أن يحل بها هذا البحث ، حتى انه عندما أراد أن يأخذ من القديم ما يستحسنه ليطلع به هذه الدراسة الحديثة ، نراه - بتأثيرات رومانسية - يعجب بكثير من التعبيرات الانطباعية التى ردها « بشر بن المعتز » فى القرن الثانى وابن خلدون فى القرن التاسع الهجرى من مثل حديثهم عن الذوق الأدبى والتذوق ، والسحر والسر ، والفتنة والمتعة (٥) ، وبرغم ذلك الاعجاب فانه يعود مرة أخرى وينكر على البلاغة القديمة اسرافها فى هذه الاحكام المطلقة ، والعبارات الغامضة وصفا لرجال الفن القولى مثل قولهم : انهم سحرة مفلقون ، أو مهرة بارعون ، وقولهم .

(١) فن القول : ١٧٧ .

(٢) السابق : ٢١٥ .

(٣) السابق : ١٨٧ .

(٤) مفهوم الأسلوب : ٥٤ .

(٥) فن القول : ١٧٧ .

عن الذوق : انه سر روحاني ، وسحر وفتنة ، وقولهم في وصف الآثار :
انها رائعة ومعجزة ، وبارعة وباهرة ، أو متينة رصينة (١) .

ومما يزيد العجب والغرابة أن الحولى - مع نفوره من المدرسة
الكلامية ، ونفوره من صبغ البلاغة بالصبغة العلمية - يدعو الى لاستعانة
ببعض ما خلفته الدراسات العربية القديمة في هذا الميدان كالذى اهتدى
له قدامة في كتابه نقد الشعر (٢) فهذا الكتاب - كما نعرف - من أكثر
الكتب القديمة اغراقا في النزعة الشكلية المنطقية بالنسبة لقضايا الشعر
والنثر وقضايا النقد عامة بل ان قدامة جعل معرفة جيد الشعر من رديئه
علما من علوم العربية كان الناس يخبطون فيه منذ تفقهوا في العلم فقليل
ما يصيبون (٣) ، واطلاق كلمة « علم » على هذه الدراسة النقدية هي ما
جهد الحولى نفسه لازالتها واحلال « فن القول » محلها فتكون هذه التسمية
لفتا متصلا الى الصورة المحببة ، والمنهج المرجو ، بحيث تتصل كلمة الفن
بمعناها اللغوي من قولهم : افتن في الحديث : أخذ في فنون وأساليب
حسنة من الكلام ، فهي أقرب في دلالتها من كلمة بلاغة بمعنى البلوغ
والانتهاء (٤) . وهذه نتيجة طبيعية لرفض كلمة العلم في مجال الدراسة
البلاغية والنقدية واحلال كلمة الفن بدلا عنها ، فكيف يتفق ذلك أيضا
مع الدعوة الى تحليلية الدراسة الحديثه بمنهج قدامة بن جعفر ؟ ومن أهم
التحليلات التي يدعو اليها المؤلف في « فن القول » تمييز مكان في هذه
الدائرة الموسعة لدرس الأساليب ، ولا يجب أن نقف في ذلك عند القليل
الذى ألم به القدماء ، ولا نكتفى بتكاملته بالدراسة الحديثه ، بل يجب أن
يكون هذا الدرس وسيلة للإشراف على آفاق أدبية ونقدية ومذاهب في
ذلك ، ومدارس في الفن القولي تعرف بها ، وتبين خصائصها وأهدافها (٥) .

وهو هنا يقصد الى الربط بين الاسلوب وطبيعة الغرض الأدبي الذى
يعرض له من الفكاهة والتهكم وما اليها ، من حيث هي عوالم فنية ،
ونزعات أدبية ، كما يريد الى الربط بين الاسلوب والاعتبارات النفسية
والأدبية من حيث طراز في الاخراج والعرض كالرمز الفنى والرمز
الأدبي ، لا فى حدودها الساذجة التى أشار اليها القدماء فى مثل الكناية ،

• (١) فن القول : ١٨٠

• (٢) السابق : ١٨٧

• (٣) نقد الشعر : ١٦

• (٤) فن القول : ١٧٨

• (٥) السابق : ١٨٨

بل من حيث هي ضرب من الفن يتصل بموجات نفسية ، ويرمي الى أهداف أدبية واجتماعية وما إليها (١) .

وكما ربط بين الاسلوب وطبيعة الغرض الأدبي فجدده يربط بين الاسلوب وطبيعة المبدع ذاته مرة أخرى ، بل يبدو أن الربط الأخير هو الأثير لديه ، فقد ناقش تعريفات القدماء للبلاغة ملاحظا ما فيها من قصور واضطراب (٢) فبعضها يقوم على ربط الأداء بالمتكلم ، وبعضها الآخر يقوم على أثر العبارة في نفس المتلقى والبعض الثالث يقوم على خصائص التعبير ذاته والنوع الرابع يقوم على الربط بين الاسلوب والمتكلم والمتكلم من مثل قولهم : البلاغة : ابلاغ المتكلم حاجته بحسن افهام السامع (٣) وهو يرفض كل ذلك مؤثرا تعريفها « بفنية القول » (٤) باعتبار ان الكلام الفني هو المعبر عن احساس الانسان بالحسن ، ولا يمكن نقل هذا الاحساس الا اذا كان له وجود حقيقي عند قائله ، وكان في وقعه عند السامع مشاركة واضحة ، كما أن الكلام ذاته يجب أن تتوفر فيه صفة الحسن أيضا (٥) . والذي يؤكد ميله الى الربط بين الاسلوب ومبدعه ما أخذه على القدماء من اغفالهم لهذا الأمر مع أهميته في العملية الابداعية ، فلم نجد لهم في هذا المجال الا وهضات خاطفة من مثل قولهم : « كفاك من الشعراء أربعة ، زهير اذا رغب ، والنابغة اذا رهب ، والاعشى اذا طرب ، وعنترة اذا كلب ، وجريز اذا غضب ، وقيل لكثير أو لنصيب من أشعر العرب ؟ فقال : امرؤ العيش اذا ركب ، وزهير اذا رغب ، والنابغة اذا رهب ، والاعشى اذا شرب » (٦) .

بل ان هذه الدراسة القديمة عندما تنبعت الى جانب المنشئ تحدثت عن المتكلم لا المتفكر ، ولا شك هناك فارق كبير بين الاثنين ، هو الفرق بين حديث كل يوم ، والحديث الأدبي الأنيق (٧) .

والحولى يرجع كل ذلك الى انهم كانوا يتحركون في اطار ديني محدد « اذ قصدوا الى خدمة القرآن الكريم ، فلعلهم والحال هكذا قد نفروا - في

(١) فن القول : ١٨٨ .

(٢) السابق : ١٩٦ ، ١٩٧ .

(٣) السابق : ١٩٦ ، ١٩٧ .

(٤) السابق : ١٩٨ .

(٥) السابق : ١٩٨ .

(٦) العمدة : ٦٠/١ .

(٧) فن القول : ٢٠٣ .

تنبه أو غير تنبه - من أن يتحدثوا في كلام الله وأوجه نظمه ، فيذكروا المتكلم وحاله ، ويقولوا كان في حالة كذا ، فجاء قوله كذا ، (١) .

ولعل اهتمام المؤلف بطبيعة المبدع جعله يدعو الى ضرورة تحليلية الدراسة البلاغية بمقدمة نفسية ، فالأدب لا يقوم على المنطق العقلي الاستنباطي الفلسفي ، بل هو الوان أخرى من المنطق العاطفي النفسي ، المتصل بحياة الانسان الوجدانية ، ونشاطه الذوقي (٢) .

وليس معنى اهتمامه بجانب المتكلم اغفاله جانب المتلقى ، فعندما يقارن بين حالة البلاغة القديمة عندنا والبلاغة الحديثة يحدد لهذه البلاغة الحديثة غايتين : عملية وفنية ، فالغاية العملية هي : تحقيق مصالحي حيوية للأفراد والجماعات ، والغاية الفنية هي : الامتاع بالتعبير عن الاحساس بالجمال ، أو بالتذوق لروائع الأداء الفني (٣) .

وكما نرى فهنا ربط واضح للاستلزام بالمتلقين أفراداً أو جماعات ، في الجانب الاخباري والجانب الابداعي .

فأطراف العملية الابداعية من متكلم ومتكلم وكلام تكاد تتوفر عند الحولي في دراسته لفن القول ، وهي محاولة كما يقول - هو - تمثيل تخطيطاً مازال رهن التغيير والتعديل ، وههدف التجديد والتحسين ، تحتل الاضافة والحذف (٤) وهي محاولة تمثيل - مع اسلوب الشايب - موقفاً وسطاً ، فهي لم تغفل القديم تماماً ، ولم تكتف بالجديد وحده ، وانما كان التلاقى بين الطرفين هو أساس الدراسة عند الرجلين ، فكلاهما تعمس للقديم وأحبه ، وأدانه ، وكلاهما أقبل على الجديد وأخذ منه بقدر وحذر .

(١) فن القول : ٢٠٦ .

(٢) السابق : ٢٠٧ .

(٣) فن القول : ٢٠٩ .

(٤) السابق : ٢٢٣ .

الكتاب الثالث

الأسلوبية

- ١ - نظرة تاريخية
 - ٢ - علم الأسلوب واتجاهاته
 - ٣ - تحديد المجال
 - ٤ - نظرية التوصيل
- (أ) المبدع
- (ب) المتلقى
- (ج) الرسالة

نظرة تاريخية

يتجاذب الفكر النقدي الحديث تياران متوازيان هما الأصالة والمعاصرة . وهما تياران لم تخل منهما مجالات الفكر النقدي والأدبي على المستوى الانساني كله ، ولقد فامت حولهما دراسات موسعة مستفيضة اثمرت فيضا من النظريات والاتجاهات التي أثرت الحركة النقدية والأدبية في الغرب الحديث ، وما نزال ننتظر لها هذا الثراء في فكرنا النقدي والأدبي الحديث أيضا .

ولقد حدثت مناوشات جدلية حول المعاصرة بالمفهوم الذي نادى به أبو نواس في الخروج على المقدمة الطللية ، ولكن لمعاصرة بهذا المفهوم كانت تمثل ناحية شكلية خالصة ، أرادت أن تضع مقدمة بديلا عن مقدمة أخرى من حيث كان البدء بحديث الحمر عو الدعوة الجديدة لأبي نواس ، فكان الشكل الموروث ظل مسيطرا على الواقع الشعري ولم يستطع كثير من الشعراء التخلص من هذا الشكل الا في القليل النادر .

ويبدو أن هذه القضية احتفظت بمكانها حتى تجاوزت اليوم مع الدعوة الى الأخذ بسبل المناهج المستحدثة التي تتيح للعقل العربي أن يفيد من كل جديد بحيث يبتعد عن الصورة التي جمدها عليها في شكل تيار يتعصب للقديم وينغالي في تعصبه ، ويرى فيه قدرة على استيعاب الجديد بكل مضامينه ، وتيار آخر رافض لهذا القديم بأشكاله ومضامينه العاجزة عن مواكبة الظروف المتحددة للحياة والفكر .

وبين هذين التيارين نجد مبادرة لها أهميتها في الاقدام على الدراسات الغربية الحديثه تأخذ منها منهجها العلمي في اطار معتدل ، لا ينغلق على القديم ، ولا يتعصب للجديد ، وانما يقود حركة النقد الجديد بما استقام

من هذه المناهج العلمية ، ويوائمه مع ما يراه خصبا ثرى العطاء فى التراث القديم .

وعلىنا أن نتنبه الى أن الوقت الذى كانت فيه معظم الاتجاهات أسيرة الأخذ من الغرب وحده لم تعط العطاء المنتظر ، لأنها تاهت فى دوامة من المصطلحات الغامضة ، وضلت التعبير الصادق عن الذات ، وظنت أن التجربة التى عاشها غيرنا ممن قطعوا شوطا فى التحضر يمكن أن تغنيها عن كثير من الجهد والمحاولة فى إعادة صياغة المفاهيم النقدية وفقا للظروف الخاصة التى أحاطت بالمجتمع العربى ، وهى فى كل ذلك تهمل - عن وعى أو بدون وعى - منبعها من التيارات النقدية العربية القديمة ، والتى بها يمكن أن تخلص حركة النقد فى جانبه النظرى وجانبه التطبيقى .

والتأمل فى مقومات الحدائى يدرك قيامها على تلاحم بين ظاهر العمل الأدبى وباطنه ، وهذا التلاحم هو الذى أتاح للأدب أن ينفتح على المجتمع ، كما أتاح له أن يرتبط بعملية الاتصال فى مستوياتها الثلاث من مبدع ومتلق ونص أدبى .

والحديث عن مستويات الاتصال لابد وأن يقودنا الى القول بأهمية البحث فى كل مستوى منها وصلته بالأبداع والخلق ، ومن هنا تحتم أن تأخذ نظرية الاسلوب مكانها ضمن تيارات النقد الحديث التى تناوش الأدب وتستخرج ما فيه من خواص ، وترصد ما فيه من سمات بحيث يتمكن من معايشة العصر وروحه مفيدة فى كل ذلك من البعد التاريخى للبحث اللغوى الذى اتصل بالنظر الأدبى فى مجال النحو والبلاغة ، أو فى مجال النقد الخالص .

لقد استقرت اليوم نظرية الاسلوب ، أو مباحث الاسلوبية كمعطى جديد للدراسة النقدية تقدمه الممارسات العملية والتطبيقية ، وتعمق أصالة البحث التنظيرى ، ومما يثير الانتباه أن هذا التيار الاسلوبى كان يشق طريقه فى مطلع هذا القرن بين الشكوك المتزايدة فى جدواه ، بل وفى شرعية وجوده ذاتها ، وبين ترحيب بمقدمه أملا فى العثور على عطاء جديد فى الأدب من خلال صورته الاسلوبية ، غير أن هذا الترحيب كانت تخالطه كثير من مشاعر التوجس والخوف عندما كانت الدراسة الاسلوبية تتحول الى قواعد تعليمية لها جفاف البحث البلاغى - فى مرحلة جموده - أو عندما تتحول الى أشكال ضبابية لا تفرز قيمة فنية ، أو عندما تتحول

الى عملية احصاء ميته تقدم النص الأدبي في شكل بعيد عن أدبيته ، وتصله بما هو غريب عليه وبعيد عنه .

وعلىنا ملاحظة ما في حركة النقد العربي القديم من ازدواجية تمثلت في معيارتيه أحيانا وفي وصفيته أحيانا أخرى ، والتي ترتب عليها أن أخذت الملامح الجمالية في النص الأدبي صورة تعقيدية تساند الاحكام التي يطلقها النقاد ، بل انها في كثير من الاحيان ابتعدت عن النص الأدبي لتعتمد على التقاليد والعرف السائد حتى أصبح للنقاد في مجال النقد حتمية تنطبق على ما بين أيديهم من نصوص ، كما تنطبق على تلك النصوص التي لم يروها أو يقرأوها من كلام العرب ، ينضاف الى ذلك أمور لا تخضع لهذه الحتمية وانما تتمثل فيها الناحية الانطباعية الخالصة من مثل قولهم : حسن التأليف ، وجزالة اللفظ ورقته الى غير ذلك مما ند عن حتميتهم الجمالية - ان صح هذا التعبير .

كما ينضاف الى ذلك ما نجده عندهم أيضا من ربط بين سمات الاسلوب والجوانب النفسية وخاصة في جانبيه الحقيقي والمجازي حيث يقول الرازي : « وأما تلطيف الكلام فهو أن النفس اذا وقفت على تمام المقصود لم يبق لها شوق اليه أصلا ، لأن تحصيل الحاصل محال ، وان لم تقف على شيء منه أصلا لم يحصل لها شوق اليه ، فأما اذا عرفت من بعض الوجوه دون بعض ، فإن القدر المعلوم يشوقها الى تحصيل العلم بما ليس بمعلوم ، فتحصل لها بسبب علمها بالقدر الذي علمته لذة ، وبسبب حرمانها من الباقي ألم ، فتحصل هناك لذات وآلام متعاقبة ، واللذة اذا حصلت عقب الألم كانت أقوى ، وشعور النفس بها أتم ، واذا عرفت هذا فنقول : اذا عبر عن الشيء باللفظ الدال عليه على سبيل الحقيقة حصل كمال العلم به فلا تحصل اللذة القوية ، أما اذا عبر عنه بلوازمه الخارجية ، وعرف لا على سبيل الكمال فتحصل الحالة المذكورة التي هي كالدغدغة النفسانية ، فلأجل هذا كان التعبير عن المعاني بالعبارات المجازية الذ من التعبير عنها بالالفاظ الحقيقية » (١) .

ويمكن أن نجد في حركة النقد العربي القديم ما يقربه أو بمعنى آخر يصله بحركة الدرس الاسلوبي ، يتمثل ذلك في عملية التمازج بين النقد والبلاغة والنحو ، حيث أصبحت بحوث النحو بين المنهجية وسيلة

(١) المصنوع في علم الأصول - فخر الدين الرازي - تحقيق طه جابر فياض :

لتقييم الأسلوب ورصد خواصه ، مثلما نجد في الحديث عن التعجب والاستفهام - مثلا - وخروجهما عن الغرض الأصلي الى أغراض اضافيه تمثل قيما جماليه تعبيرية في النص الأدبي .

وبنظرة موضوعية يمكن القول بأن حركة النقد والبلاغة القديمين وقفت على جوانب البحث الاسلوبي في غالب الاحيان ، وتوغلت فيه في القليل منها ، لأنها تبدأ غالبا من النص وتنتهي به - كما فعلت الاسلوبية الحديثة - وذلك يتمثل في رصد الخواص الجمالية التي تتصل بالتعبير والكشف عنها في التركيب اللغوي من حيث الربط بين الرمز والمدلول في صور الكلام في مثل تنافر الحروف ، وحسن النظم والتأليف والتعقيد اللفظي والمعنوي ، وتعدد المعنى لتعدد المبنى ، وزيادة المعنى لزيادة المبنى .

وإذا كان الحديث عن الأصالة والمعاصرة قد دفعنا الى تناول قيم النقد العربي القديم ، فإن الحديث ذاته يدفعنا الى محاولة تأصيل الدراسة الاسلوبية في صورها المبكرة التي بدأت بها خطواتها الأولى الى أن صارت ما هي عليه اليوم .

ولقد ظهرت كلمة الأسلوب في تراثنا القديم على نحو ربطت فيه بين مدلول اللفظة وبين طرق العرب في أداء المعنى ، أو بينه وبين النوع الأدبي وطرق صياغته ، كما انها ربطت أحيانا بينه وبين شخصية المبدع ومقدرته الفنية ، كما انها ربطت - أيضا - بينه وبين الغرض الذي يتضمنه النص الأدبي ، وقد يتساوى مفهوم الكلمة مع مفهوم النظم الذي يمثل الخواص التعبيرية في الكلام ، لكن ذلك كله لم يقدم نظرية مكتملة يمكن اعتبارها بحثا اسلوبيا عربيا في المجال التنظيري أو التطبيقي .

أما كلمة (الاسلوبية) فقد ظهرت خلال القرن التاسع عشر عند الغربيين ، لكنها لم تصل الى معنى محدد الا في أوائل هذا القرن ، وكان هذا التحديد مرتبطا بشكل وثيق بأبحاث علم اللغة ، فحين ظهرت بوادر النهضة اللغوية في الغرب فيما سمي بالفيلولوجيا Philology أكدت الصلة بين المباحث اللغوية والأدب ، لأنها لم تنظر الى الدراسة اللغوية باعتبارها هدفا مقصودا لذاته ، بل باعتبارها انفتاحا ثقافيا وفكريا جديدا ، ومن هنا كان هناك نوع من الاهتمام بدراسة النصوص القديمة وخاصة في جوانبها اللغوية ، وظل الأمر كذلك الى أن وضع دي سوسير (١)

(١) Ferdinand de Saussure : عالم لغوي ولد سنة ١٨٥٧ ، درس في جنيف ثم ليزج ، كما درس النحو المقارن بباريس ، وأعد دراسة هامة عن نظام الحركات في اللغات الهندو - أوروبية ، ودروسه في الفترة الأخيرة من حياته هي التي نشرها بعض تلاميذه بعنوان (دروس في اللغويات العامة) وكانت وفاته سنة ١٩١٣ .

أسس علم اللغة الحديث ، وهي أسس يمكن تلخيصها في عدة نقاط :

أولا : العلاقة بين اللغة والحديث أو بين عناصر الوراثة في اللغة وهو ما أطلق عليه *Langue* وبين الاستخدام الخاص الذي يزاوله الناس في الحديث *parole* ، وقد كان من رأيه عزل اللغة ودراستها بوصفها نظاما اجتماعيا ، وأن هذا النظام يمثل الأوضاع المألوفة التي تترابط في وحدة من المعاني والأفكار المستقرة في ذهن الانسان ، فاللغة في جوهرها نظام للعلاقات ، وهي جزء من علم العلامات العام ، وعلينا إذا أردنا دراسة نظام هذه اللغة أن ننظر إليها في علاقتها بالأنظمة الأخرى الماثلة لها ، حتى أنه يمكن القول بأننا نلقى كثيرا من الضوء على الطقوس والعادات والسلوك الاجتماعي إذا نظرنا إليها باعتبارها نماذج لغوية .

ثانيا : تحليل الرموز اللغوية ، وذلك باعتبار أن المسميات اللغوية ليست سوى مفاهيم ترتبط بذهن من ينطقها ، أو على أساس أنها محرك يثير معنى ما ، فالمسمى صورة تركيبية من صوت وفكرة وبينهما علاقة تعسفية ، فلا يمكن أن نتمثل علاقة ما بين كلمة (شجرة) ومفهومها ، بدليل اختلاف هذا الشيء من لغة لأخرى ، فالعلاقة اللغوية تتميز بقدرة خاصة لأنها تستند الى اثارة العقل أكثر من استنادها الى غيره من الحواس ، وعليه فإن العلامة اللغوية لا تجمع بين شيء واسم ، ولكنها تجمع بين تصور ، وصورة سمعية .

ثالثا : دراسة التركيب العام للنظام اللغوي ، وحيث أنه لا علاقة بين صوت الكلمة ومفهومها لأن المفهوم لا يتحدد الا في ذهن الانسان ، يجب أن تكون الدراسة الحقيقية منمثلة في العلاقات القائمة بين هذه الكلمات ، لأن الكلمة في حد ذاتها لا تمثل بناء لغويا .

رابعا : التفرقة بين مناهج الدراسة الوصفية ومناهجها التاريخية ، وقد فصل دي سوسير بين المنهجين ووجه اهتمامه بشكل واضح الى الناحية الوصفية ، وليس معنى هذا انكاره تاريخ اللغة - فلكل لغة تاريخها - ولكن هذا التاريخ لا يتعارض مع نظام اللغة ، ولهذا فقد أثر الفصل بين الأمرين واهتم بدراسة اللغة في حالة زمنية محددة (١) .

من هذا المنطلق كانت نظرة سوسير الى الصورة الصوتية على أساس

(١) انظر : اللغة بين العقل والمفارقة - د مصطفى مندور - منشأة المعارف بالاسكندرية :

١٥٦ وما بعدها .

انها شيء عضوى صرف وعلينا الاهتمام بالآثر الذى يحدثه ذلك الصوت ،
وفى رأيه أن الطابع النفسى للصورة الصوتية يظهر فى وضوح حين نتحدث
الى أنفسنا وننحن وحدنا ، أو حين نردد قصيدة شعرية ، وفى هذا النطاق
نلاحظ ان العلامة اللغوية — على ما بها من جبرية — ذات طابع خارجى هو
(الدال) ثم لها وجهة دلالية هي (المدلول عليه) .

وإذا كانت اللغة أكثر أنظمة التعبير تعقيدا وانتشارا ، فانها من
جهة أخرى أكثرها تميزا بخصائصها ، ومن هنا يمكن أن يصبح علم اللغة
الرائد العام لكل فروع السيميواوجيا . وعلينا ملاحظة مقوله سوسير
بجزافية العلامة اللغوية لانه وضع فى مقابلها فكرة النظام التى تعتمد
عليه هذه الوحدات الجزافية أو التعسفية ، وكأننا بهذا أمام متقابلين :
احدهما يقر بالعشوائية والآخر يقر بالتنظيم ، وهذا التقابل يؤدي الى
تجانس عام ، ذلك ان المكان الذى تحتله اللفظة وسط سلسلة التعبير هو
الذى يزيل عنها عشوائيتها ويضعها تحت الشكل النظامى داخل الكلام .

ودون ادراك هذا التجانس سوف نعجز عن ادراك العملية التوصيلية
أو الانفعالية المتمثلة فى النظام اللغوى ، وكل تنظيم لا يعطى ثمرته المفيدة
الا بتجاوره مع تنظيمات أخرى قريبة منه أو بعيدة عنه ، وكأننا أصبحنا
أمام مجموعات لغوية ينتمى كل منها للآخر وهناك مجموعة علاقات تربط
بينها فى نطاق الوحدة أو العلامة اللغوية ، أو فى نطاق العبارة ، أو
العبارات المتكاملة .

كان هذا الجهد اللغوى الفذ متاحا بشكل مباشر أمام أحد تلاميذ
دى سوسير وهو « بالى » (١) الذى تأسست على يديه قواعد الاسلوبية
كعلم . وذلك عندما نشر دراسة موسعة عن أهدافها ، واضعا بذلك اللبنة
الأولى فى بناء هذا العلم فى العصر الحديث .

واللغة — عند بالى — تتكون من نظام لادوات التعبير تتكفل بإبراز
الجانب الفكرى من الانسان ، وليست مهمة اللغة مقصورة على الناحية
الفكرية وحدها ، بل انها تعمل أيضا على نقل الاحساس والعاطفة ، وإذا
كان الانسان هو صاحب اللغة وصانعها فانه بالضرورة لا بد وان تعبر

(١) Charles Bally عالم لغوى سويسرى ولد بجنيف ١٨٦٥ وتعلم على دى سوسير ،
ومال الى الدراسة الوصفية فى علم اللغة ، كما درس الأسلوب على المنهج الشكلى ، وكانت
وفاته سنة ١٩٤٧ .

اللغة عن كل ما فيه من فكر وعاطفة ، أو بمعنى آخر لا بد وأن تنقل الجانب المنطقي والجانب الانفعالي .

ولكن هذا الجهد الذى قدمه (بالى) تناوبت عليه روح الشك حتى أصبحت مباحته موضع اشفاق بعد مقارنتها باختبارات الدراسة الحديثة ، وذلك أن كثيرين ممن تبنا دراسات (بالى) فى التحليل الاسلوبى قد سارعوا الى نبذ معظم الأسس العلمية ، وشحنوا العمل الاسلوبى بشحنات من التيار الوضعى الذى جعل من اللغة كيانا مستقلا خاضعا لقوانين ثابتة تفرض نفسها على الفرد برغم انه سوجدتها ومبدعها .

ويبدو أن محاولة (بالى) استئصال اللغة الأدبية من ميدان الاسلوبية كان من أكبر الاسباب الى معارضته . لأنه استبعد تماما أدوات التعبير فى اللغة - بمفهومها العام - من ميدان الدراسة الأسلوبية ، لأن عمل هذه الدراسة ستكون مزعزعة وغير عملية من وجهة النظر المنهجية ، وخصوصا عندما يستخدم الفرد اللغة بقصد جمالى (١) .

وقد ساهمت المدرسة الفرنسية الاسلوبية فى اخمد جذوة المباحث التى قدمها (بالى) متعاونه فى ذلك مع أصحاب التيار الوضعى فقصى على هذه المباحث بالانزواء التام بعيدا عن مجالات الدرس النقدي .

ومن الواضح ان المدرسة الفرنسية تأثرت فى اتجاهها العام بما قدمه (سبترز) (٢) ، (ولانسون) حيث كان الاخير يمثل النموذج الذى يحتذيه مدرس الأدب الفرنسى ، وقد اعتمدت نقوده على الدقة والموضوعية فى تأسيس الحقائق ، حتى انه من الصعب ان نجد لونا من التناسق بين ما قدمه وبين النقد الذى يعتمد على التفسير اعتمادا كليا ، ذلك ان اتجاه لانسون لا يقنع بطلب تطبيق القوانين الموضوعية للبحث العلمى . بل يتضمن أفكارا معينة عامة عن الانسان والتاريخ والأدب ، والصصلة بين المؤلف وعمله ، وعلم النفس اللانسونى هو الذى يقوم أساسا على نوع من الحتمية التى لا بد وأن تتشابه لها تفصيلات عمل معين مع تفصيلات حياة المؤلف وصفاته النفسية (٣) .

(١) الأسلوبية علم وتاريخ - د سليمان العطار : فصول ١٣٣/٢ .

(٢) Leo Spitzer عاش بين سنتى ١٨٨٧ ، ١٩٦٠ ، وهو عالم لغوى نمساوى النمسا وتكونت ثقافته فى المانيا ، وظهر تخصصه فى فرنسا . ومن أهم مؤلفاته : (دراسات فى الأسلوب) و (الأسلوبية) .

(٣) حاضر النقد الأدبى : مقالات فى طبيعة الأدب ، ترجمة د. محمود الربيعى دار المعارف ط ١ سنة ١٩٧٥ : ١٣٠ .

أما سبترز فقد أدت جهوده الى ردود فعل مضادة ذات تأثير فعال نتج عنها ظهور تيارات انطباعية - مغرقة في رومانسيتها - وابتعدت - أو كادت - عن مجال البحث العلمى المنظم فى الدراسات الاسلوبية ، وقد ركز جهده حول العلاقة القائمة بين العناصر الاسلوبية والعالم النفسى للكاتب ، متأثرا فى ذلك - الى حد بعيد - بما قدمه (فرويد) من نظريات حول اللاشعور ، ولذا فقد اتجه بمباحثه الى اثبات الخصائص الاسلوبية التى تميز كل كاتب ، والتى لها طبيعة تكرارية منتظمة فى عمله ، والتى لها ارتباط بمراكز عاطفية فى نفسه ، وان كان قد ابتعد بها عن الطبيعة المرضية كما هو الحال عند فرويد ، وبهذا استطاع سبترز أن يخلق صلة قوية بين علم اللغة والأدب عبر الاسس النفسية الفرويدية .

ويمكن أن نعتبر هذا المفهوم السيكولوجى للاستلوب مسئولا عن هذه الانطباعية التى سيطرت على الفكر الأدبى والنقدى فترة طويلة من الزمن ، وربما كان هذا هو الذى دعا سبترز - فى أواخر أيامه - الى اعتبار الدراسة الاسلوبية متمثلة فى تشكيل صياغة العمل الأدبى ، بمعنى استعانة المبدع باللغة لخلق عمل فنى .

وهذا التجاوز بين الفعل ورد الفعل ، أو لنقل بين العلمية والانطباعية ، هو الذى عمق جذور الشك فى مشروعية علم الاستلوب حتى وقت قريب ، وذلك برغم الجهود المكثفة التى قام بها رواد هذا العلم للقضاء على هذه الشكوك ، والدعوة الى أهمية الدراسة الاسلوبية بكل أسسها اللغوية .

وحوالى سنة ١٩٤١ تبلورت أزمة الدراسات الاسلوبية وتذبذبها بين موضوعية الدراسات اللغوية ونسبية الاستقرارات ، وجفاف المصطلحات فى الدراسات الصوتية ، فنادى « جولز ماروزو Jules Maruzeau » بحق الاسلوبية فى الوجود ضمن الدراسات الحديثة وتتميز جهوده بمحاولة إعادة اللغة الأدبية الى مجال البحث الاسلوبى ، كرد فعل لما حاوله (بالى) عندما أخرجها منه ، كما تتميز جهوده أيضا بعملية التركيز على نواح محددة من الأسلوب ، كتركيزه على المحسوس والمجرد ، والمجمل والمفصل ، والحقيقة والمجاز ، كما اهتم بنوع خاص بقواعد تنظيم الكلمات ، والايقاع والحركة فى الجملة ، واستعمال الصيغ والكلمات واختيارها ، والقواعد الهرمونية الصوتية ، وركز بشكل واضح على الناحية الوظيفية لجزئيات التركيب ، كما اهتم بنقاء اللغة ، واللحن الذى يقع فيها ، والاساليب المهجورة والغريب والمستحدث ، واللغة المكتوبة والمنطوقة ، والأسلوب النثرى والقواعد الشعرية ، ويمكن ملاحظة أن دراسة ماروزو انصببت فى

مجمّلها على اللغة أكثر من اهتمامها بالكلام « (١) كما يمكن ملاحظة ان كثير من هذه الأمور التى طرقها قد تناولتها البلاغة العربية بتفصيل شديد ، وبالتحديد واضح ، وكان لها أثرها فى تنويع مباحثها الى المعانى والبيان والبديع ، كما سوف نتناوله عند بحثنا عن سلسلة البلاغة بالباحث الاسلووية .

ولعلنا نلاحظ أن اهتمام ماروزو باللغة مرجعه الى ان الكلام بطبيعته متعدد الأشكال ينتمى الى عدة مجالات فى آن واحد فينتمى الى المجال الفيزيقي والفسيلوجى ، كما نجد فيه الفردى والجماعى ، ولذا فمن الصعوبة أن نضعه تحت أى من المقولات الكلية التنظيرية التى تدرج تحتها الظواهر الانسانية ، أما بالنسبة للغة فهى وحدة متكاملة ذات تصنيف متميز . ولذا فإن لها المحل الأول بين الظواهر اللسانية .

ولقد صادفت الاسلووية نجاحا كبيرا فى اللغة الاسبانية على يد (داماسو ألونزو Damas Alonso) فقد اتجه الى مطابقة النقد الأدبى مع الاسلووية من خلال تقييمه للشعر الاسباني بحاسة ذوقية جديدة .

والدراسة الاسلووية - عنده - تمثل دراسة كل شئ يبرز خصوصية العمل الأدبى مع الاهتمام بالناحية السطحية لخدمة المضمون الذى يتعلق بالمعنى وبالتأثير ، وقد تبنى فى هذا المجال أهمية العلاقة بين (الرامز والرموز له) من خلال التركيب الصوتى للكلمة لا تركيبها المقطعى فحسب ، وليس الرموز له ما يتصل بالمعنى فقط بل هو تركيب من عناصر معنوية وتأثيرية وخيالية ، أو بعبارة أخرى كل التيار المعقد الذى يمكن توصيله عند الكلام . أما بالنسبة للرامز فإن مفهومه يتسع لديه حتى تصبح القصيدة كلها رمزا أدبيا .

ولا بد من مراعاة علاقات السببية القائمة بين اللفظ ومدلوله ، لأن الانسان لا يمكنه أن يتعامل مع الكلمات بحسب شكلها الظاهرى فحسب بل لا بد من ادراك السببية التى تخلق الصلة بين الرامز والرموز اليه ، وهذه السببية هى التى تعطى للعمل الأدبى ميلاده الحقيقى . ومن هنا تكون دراسة العمل الأدبى من ناحية اسلووية هو فهمه على انه رمز أى وسيلة توصيل ، أو معادلة بين العنصر الرامز والهدف الرموز اليه ، ومن الضرورى - طبقا لعلم الاسلوب - أن تبدأ ملاحظة العمل الأدبى من نظامه الخارجى للكلمات ، ومن مستواها المتعلق بالمفهوم والتأثير سواء بسواء .

(١) الاسلووية علم وتاريخ : ١٤٢ .

ويمكن ملاحظة الاضافة التي قدمها ألونزو بالنظر الى الحدس ، ذلك انه ليس ثمة طريقة للتعلم في المرموز له على منهج علمي الا اذا أدركناه سلفا عن طريق الحدس ، ويعنى هذا أن المحلل الأدبي قارئ قبل كل شيء ، وهو قارئ يمتلك ردود فعل ثابتة وطبيعة ، وتلك صفة غالبا ما تنقص محللي الأدب ، لأنه بمجرد أن يفهم المرموز له عن طريق الحدس يصبح من الممكن أن يعاد فهمه عن طريق التحليل ، ومعنى هذا ان الطريقة العلمية لا بد أن تنظم وترشد عن طريق الحدس .

وربما نجد أهمية البحث الاسلوبى تتمثل - عنده - في توضيح الكيفية التي يبنى بها ذلك الجسر بين المرموز له والرامز ، وهو في حالة التكوين . (١) وقد تكون أهم المزالق الخطرة التي وقع فيها الونسو دخوله في متاهات غامضة في تحديد العلاقات التي تتشابك داخل النص الأدبي مما يبعده عن المجال الاسلوبى وخاصة في حديثه عن اللحظة الاشراقية التي تتداخلها عوالم غامضة من الأفكار والعواطف والتهويمات والذكريات .

وقد كانت الشكلية الروسية من أهم روافد الدرس اللغوى والاسلوبى ، ففي عام ١٩١٥ تكونت حلقة موسكو اللغوية من طلبة الدراسات العليا كحركة تهدف الى القضاء على المناهج القديمة في الدراسات اللغوية والنقدية ، ومحاولة التحرر من الرمزيين لتحرير الكلمة الشعرية من الاتجاهات الفلسفية والدينية المتصوفة التي اثقلها بها هؤلاء الرمزيون ، بحيث تنطلق من أسار الدلالة الوضعية لترتبط بالسياق الكلى للعمل الأدبي ، مع اعطاء الجانب اللغوى والموسيقى أهمية خاصة ، وتوظيف الايقاع والوحدات الصوتية والتركيبية بما يثرى الشكل الأدبي .

وكان مدار بحث الشكليين منذ البداية يتجه الى فنية الشكل الأدبي ، وكيف تقدم الاساسيات التي أصبح بها هذا الشكل شكلا ، ومن ثم جاء منطلقهم من فن اللغة بالدرجة الأولى ، ثم من طرق البحث الفيلولوجى وقضايا علم اللغة ، وتنوعت احصاءاتهم للأشكال الصوتية من حيث عدد الأصوات المترددة ، وعدد مرات هذا التردد ، والنظام الذي بمقتضاه يمكن متابعة الأصوات في فئاتها المتكررة ، وفركز الاصوات في الوحدات الايقاعية ثم دور القافية باعتبارها نموذجا من نماذج التردد الصوتي .

وكل ذلك يمثل مستوى واحد من عدة مستويات ، ففي المستوى الثانى تتمثل وحدات الدلالة التي تشير اليها الكلمات في بنية الجملة

(١) أنظر حاضر النقد الأدبي : ١٤٩ - ١٥٥ .

وتركيبتها ، ثم نجد مستوى ثالثا متمثلا في البنية النحوية ثم مستوى رابعا متمثلا في الشكل الصوري الذي تتجسد فيه جزئيات الصورة في وحدة متكاملة ، كما تتجسد فيه المواقف والأحداث والشخصيات .

والعلاقة بين هذه المستويات علاقة تفاعل وظيفي يتحرك من الجزئي الى الكلي ، ومن الانظمة الصغرى الى الانظمة الكبرى في سياق عام يربط المستويات بعضها ببعض .

ويمكن القول بأن حركة الشكليين دارت في مجملها على الجوهر الداخلي للعمل الأدبي ، ورفض نهائي لأي مسلمات مسبقة ، أو محاولة للتأويل والتنظير ، فالحقيقة الأدبية كانت شاغلهم بصرف النظر عن أي اعتبار يبتعد عن النص ذاته .

وكانت ترجمة (تودروف) (١) لأعمال الشكليين الروسى الى الفرنسية نقطة انطلاق الى ثراء البحوث الاسلوبية وخاصة في مجال البحث الاكاديمي بالجامعات الفرنسية .

وتأتى المدرسة الألمانية - بعد الحرب العالمية الاولى - لتؤدى دورا خطيرا في تطبيق المفاهيم اللغوية على الأدب ، وهى وان كانت في بدايتها ذات ميول رومانسية ، فقد تحولت الى الدراسة اللغوية بصورة أساسية . واستطاع (كارل فوسلر Karl Vlossler ١٩٧٢ - ١٩٤٩) فى كتبه التحليلية أن يطابق بين اللغة والفن فى دراسة تركيب الجملة لغويا ودراسة الأدب كعملية فردية ، بحيث أصبحت اللغة عنده نوعا من الفن ، وكل فرد يعبر عن انطباع روحى انما ينتج صيغا لغوية لها ذاتيتها الفنية .

ومفهوم اللغة عند فوسلر طاقة ونشاط خلاق ، وهى بديهية ونعبر عن الروح ، كما انها ليست عضوا مستقلا ، أو عضوا طبيعيا خاضعا لقوانين ثابتة - كما يقول الوضعيون - « ويعلق كارل فوسلر على النظام الذى يدرس اللغة فى علاقتها بالخلق النظرى الفردى والفنى اسم الاسلوبية أو النقد الاسلوبى ، ومن ناحية أخرى فان فوسلر يعترف بأن للغة بعدا آخر ، فاللغة أيضا أداة لتحقيق الحاجات العملية لتبادل الأفكار ، ومن هذا التصور تصير ابداعا جماعيا بدلا من أن تكون ابداعا فرديا ، وتصبح

(١) Fzvetan Todorov ولد سنة ١٩٣٩ حيث عاش فى بلغاريا ودرس الادب البلغارى ثم هاجر الى فرنسا ١٩٦٣ وحصل على جنسيتها ، ومن أهم أعماله نشرة « نظرية الأدب » و « القاموس الموسوعى فى علوم اللسان » .

إبداعا نظريا وعمليا لا مجرد إبداع نظري ، فهي خلق مكيف بالحاجات التجريبية ، أى انها تطور وليست إبداعا محضا ، وبناء على هذا فالذى يتطور ليس هو الفن بل التكنيك ، ودراسة اللغة بوصفها تطورا وبوصفها ظاهرة متكيفة ، وجماعية تتفق والمنحى التاريخي ، (١) .

وتتويجا لجهد المدرسة الألمانية يبارك (ألمان . Stephen uilmann) استنقرار الاسلوبية علما ألسنيا نقديا سنة ١٩٦٩ قائلا :

« ان الاسلوبية اليوم هي أكثر أفنان ألسنية صرامة ، على ما يعترى غائيات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردد ، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الاسلوبية من فضل على النقد الأدبي والالسنية معا ، (٢) »

وقد زاد الدراسات الاسلوبية ثراء وخصبا ظهور علم العلامات (السيميوولوجيا) ، حيث يرجع الفضل للتبشير بهذا الوليد الجديد الى القرن الماضي على يد (بيرس Peirce) الذى أخذ يدرس الرموز ودلالاتها وعلاقتها فى جميع الأشياء والموضوعات الطبيعية والانسانية (٣) كما يرجع الفضل أيضا الى دى سوسير - وبرغم ان كلا منهما عاش فى نفس الفترة الزمنية لم يكن بينهما أى معرفة - فقد أدرك امكانية قيام علم (العلامات) حيث تعمق فى تحليل رموز اللغة التى تنضوى تحت نظم متكاملة ، فقاده الهامه الى تصور علم جديد لم يكتب له النضج الحقيقى الا فى بداية الستينات ، وبالرغم من أن بعض الباحثين يعود بنشأة هذا العلم الى أقدم من سوسير وبيرس . لكن المؤكد أن سوسير هو صاحب الفضل الأكبر فى تاريخ المخاض لهذا الوليد الجديد ، وقد تحققت اليوم نبوءته بحيث أصبحت السيميوولوجيا من العلوم الجديدة الحسبة التى أسهمت فى تأكيد الصلة بين الأدب والنقد ، بل انها هى التى ساعدت فى ظهور الاتجاهات التحليلية فى النقد الأدبي . على أن هذه الجهود فى مجال البحث الاسلوبى وما يتصل به قد تفاعلت مع المنهج العلمى الذى ساد الدراسات اللغوية عامة ، كما تفاعل مع مناهج البحث المعاصرة التى تقوم على أساس تداخل الاختصاصات فى المعرفة الانسانية ، فاذا بالستينات تشهد نوعا من الطمأنينة بالنسبة

(١) الاسلوبية علم وتاريخ : ١٣٤ ، ١٣٥ .

(٢) الاسلوبية والاسلوب - عبد السلام المسدى - الدار العربية للكتاب : ليبيا وتونس :

٢٠٠

(٣) نظرية البنائية فى النقد الأدبي - د صلاح فضل - الأنجلو المصرية ط ٢ : ١٩٨٠

٤٤٦ ، ٤٤٥ .

لاحقية علم الاسلوب فى الوجود ، ويتحول هذا الجهد لياخذ خطين متوازيين هما التنظير والتطبيق .

ففى سنة ١٩٦٠ انعقدت بجامعة انديانا بالولايات المتحدة الأمريكية ندوة عالمية حضر اليها ابرز علماء اللغة ونقاد الأدب وعلماء النفس والاجتماع ، وكان محور هذه الندوة الدراسات الاسلوبية ، والقى فيها (جاكبسون) (١) محاضراته حول اللغة والانشاء ، وكان هذا بشيرا بسلامة الصلة بين الدراسة اللغوية والأدب ، فقد التقط الحيط من مدرسة جنيف اللغوية التى ميزت بين العلاقات السياقية والايحائية - فيبدأ فى الربط بين اللغة والأدب ، أو ما يمكن تسميته ايجاد (لغة أدبية) فيسمى العلاقات السياقية باسم (علاقة المجاورة) ويطلق على الايحائية (علاقة التشابه) كما حدد بشكل قاطع طبيعة اللغة الشعرية التى تستخدم فيها هذه الثنائية بعد تحويلها وزبطها بالمجاز المرسل والاستعارة (٢) .

ومنذ سنة ١٩٤٨ حاول رينيه ويليك وأوستين وارين فى معالجتهم للنظرية الأدبية تأصيل البحث لبناء أصول المناهج النقدية ، وأقاما هذا التأصيل على مقارنة المنهج العلمى للدراسات الانسانية - ومنها الأدب - بمناهج العلوم التجريبية ، وانتهيا الى أن الدراسات الأدبية لها مناهجها النوعية ، وهى على جانب كبير من التوفيق برغم عدم مطابقتها للعلوم الطبيعية وذلك لأنها لا تقل عنها عقلانية .

وهذه العقلانية تأتيها من سلامة المنهج ذاته الذى يقوم - كما تفعل بقية العلوم - بعزل المضمون ، وارساء قاعدة لمادته ، على أن تتميز دراسة الأدب عن النظم الأخرى المجاورة ، لأن هذه الدراسة تحتاج الى منهج داخلى ، أى تحليل العمل الفنى ذاته بوصفه بناء لغويا ونظاما من الرموز المليئة بالمعلومات ، وذلك لأن دراسة الجو الخارجى للإبداع الأدبى قد غطى على الاهتمام بهذا الإبداع فى ذاته ، حتى أصبحت الدراسة الأدبية مشابهة للتاريخ الثقافى ، والعمل الأدبى ليس وثيقه اجتماعية أو تاريخية ، وليس

(١) Roman Jakobson ولد بموسكو ١٨٩٦ ، واهتم فى مطلع حياته باللغة واللهجات والفولكلور ، واطلع على أعمال دى سوسير ، وفى سنة ١٩١٥ أسس النادى اللغوى بموسكو ، وعنه تولدت مدرسة الشكليين الروس ، كما أسهم فى تأسيس النادى اللغوى ببراغ ، وكانت له نظريته فى الخصائص الصوتية والوظائفية ، كما درس لغة الأطفال وعامات الكلام .

(٢) انظر : نظرية البنائية فى النقد الأدبى : ١٤٥ ، ١٤٦ .

موعظة بلاغية أو كشفا دينيا ، وليس تأملا فلسفيا ، حتى ولو كان ذلك مفيدا لاجل غرض معين ، فالأدب تتحقق طبيعته من خلال اللغة واللون والصوت التي تستمد معالمها من اللغويات والاسلوبيات .

وفي سنة ١٩٦٧ وفق تودروف الى بلورة القواعد الأصولية للانشائية ، واتخذ لبحثه محور العلاقات العضوية التركيبية بين الأدب شكلا ومضمونا ، فعالج طريقة استنطاق النص الأدبي ، وحاول رسم حدود هذا المنهج النقدي بمطابقة قام بها بين الممارسة العملية والممارسة الوصفية متخذاً منهما ركيزتين لاستخلاص الحقائق من النص الأدبي (١) .

وفي وسط هذا الحصر من الدراسات المتشعبة لغوية كانت أم اسلوبية نلاحظ ان أسس هذه الدراسات ربطت - في الغالب - بين التنظير والتقعيد العلمي ، مما هيا لرؤية جديدة تفصل الاسلوبية عن علم اللغة وتعطى المحاولات المنهجية دفعة كبيرة لتؤكد أهمية العلاقة بين النص الأدبي وطبيعته اللغوية .

(١) الاسلوبية والاسلوب : ٢٤ ، ٢٥ .

علم الأسلوب واتجاهاته

لقد كان الجهد الذي قام به الباحثون تجاه الأسلوب في العصر الحديث منذ بلى - سواء في الأسس النظرية أم في التطبيق محققا لعدة مبادئ. إذا ما تفحصناها استطعنا الخروج منها بالمنطلقات الأساسية التي دار حولها التفكير الأصولي في علم الأسلوب ، بل واستطعنا الخروج أيضا بنوع من التحديد الواضح للأسلوبية ، وذلك دون الوقوع في متاهات التفكير الفلسفي لأصول هذه الأسلوبية ، وهي متاهات لا يمكن أن تساعد في تحديد ملامحها وربطها بالأدب من ناحية ، والنقد الأدبي من ناحية أخرى .

وعلم الأسلوب هو الذي يطلق عليه في الانجليزية (Stylistics) وفي الفرنسية (La Stylistique) والباحث في الأسلوب (Stylistician) وكلمة (Style) تعني طريقة الكلام مأخوذة من الكلمة اللاتينية (Stylas) بمعنى عود من الصلب كان يستخدم في الكتابة ، ثم أخذت تطلق على طريقة التعبير عند الكاتب .

وفي مطلع هذا القرن ولد تحت كلمة (الأسلوبية) مفهومان مختلفان هما :

(أ) دراسة الصلة بين الشكل والفكرة وخاصة في ميدان الخطابة عند القدماء .

(ب) الطريقة الفردية في الأسلوب ، أو دراسة النقد الأسلوبى ، وهي تتمثل في بحث الصلات التي تربط بين التعبيرات الفردية أو الجماعية (١) .

(١) Dictionnaire de la langue Française-Paul Robert Tome Sixième.
S.N.L Paris 1965 ; p. 554.

وليس من المفيد ان نوغل فى التفصيلات حول اختلاف تحديد مفهوم اللفظة وما دار حولها من تفريعات ، وانما المفيد أن نحاول الوصول الى تحديد المقصود بالاسلوبية من خلال هذه التفصيلات التى تناولها منظروها ، والتى تكاد تخرج من منطلق ان الاسلوب يمثل الانماط المتنوعة فى اللغة ، بينما الاسلوبية تنصب على تحليل هذه الأنماط وخاصة فى جوانبها الفردية .

ومن المهم الاشارة الى أن التناول الاسلوبى انما ينصب على اللغة الأدبية لأنها تمثل التنوع الفردى المتميز فى الأداء بما فيه من وعى واختيار ، وبما فيه من انحراف عن المستوى العادى المألوف ، بخلاف اللغة العادية التى تتميز بالتلقائية والتى يتبادلها الافراد بشكل دائم وغير متميز .

وليس معنى هذا اننا نقيم حاجزا صلبا بين اللغة الأدبية ولغة التخاطب ، لأن الأولى تستمد وجودها - بلا شك - من الثانية ، فتقيم منها ابنية وتراكيب جديدة فى الصوت والكلمة والجملة ، ثم القطعة بأكملها ، وبمعنى آخر يمكننا القول ان لغة الأدب هى التى تحدد الامكانيات التعبيرية الجمالية التى توجد بشكل اعتباطى فى لغة الخطاب فتفيد منها فى ابداعات جديدة لا تنتهى .

وعلى هذا يمكننا القول بأن علم اللغة هو الذى يدرس ما يقال بينما الاسلوبية هى التى تدرس كيفية ما يقال مستخدمة الوصف والتحليل فى آن واحد .

ان تحديد معنى كلمة « اسلوبية » بعمقها اللغوى يستند الى ازدواجية الخطاب ، حيث نجد مجموعة من الألفاظ التى يمكن للمتكلم أن يأتى بواحد منها فى كل جملة من جمل الكلام ، والتى توجد فى الرصيد المعجمى للمتكلم ، والتى تقوم بينها علاقات قابلة للبدلية ، فاذا وقع الاختيار على أحدها انعزلت البقية . وتزدوج العلاقات الاستبدالية فى الكلام بالعلاقات الجانبية ، وهى عملية ثانية تلحق العملية الأولى عقب اختيار المتكلم لالفاظه التعبيرية ، وتتمثل هذه العلاقات الجانبية فى ترتيب الألفاظ بما يقتضيه علم النحو ، وبما تسمح به مبادئ علم الصرف ، وتتميز العلاقات الجانبية بكونها علاقات حضورية أى يتحدد بعضها بازاء بعض ، واللغويون لا يعتبرون النظام الاستبدالى شيئا عفويا فى الظاهرة اللغوية ، وانما تتميز كل لغة بقواعدها التى تحدد امكانيات الاستبدال الجائزة وغير الجائزة ، وتحاول الدراسات اللغوية تحسس هذه القواعد فى كل لغة .

ويتضح أن ضغط الرصيد المعجمي على المتكلم يتناسب عكسيا مع تقدمه في سلسلة الكلام ، ومعنى ذلك أن هذا الرصيد يتزاحم بأفعاله وأسمائه وحروفه على لسان المتكلم عندما يهم بالكلام ، فإذا انطلقت الجملة على لسانه وبدأها بفعل مثلا ، انسحبت كل الأفعال من الضغط وبقيت الأسماء والحروف ، وهكذا كلما تقدمت سلسلة الكلام خف الضغط . (١) .

وبما أننا أوضحنا علاقة اللفظ بمدلوله باعتباره رمزا له ، فإن القيمة الاستبدالية تصبح عديمة الفائدة إذا نظرنا الى كل لفظ في حدوده الجزئية ، ذلك انه لا قيمة للرمز الا باعتبار علاقته مع ما يجاوره من الفاظ سواء سبقته أم جاءت بعده ، كما ان النظر الى هذا الرمز يجب ان يكون محددا بفترة معينة ، بحيث لا يقع الاستبدال بين مدلول متغايره ، لأن طبيعة اللغة التغير والتطور ، والتغاضي عن عنصر التطور فيها يؤدي الى تحليل خاطيء لمدلول الرمز ، ومن ثم يؤدي الى غموض عملية الاستبدال وتحليل خاطيء لطبيعتها .

وقد استغل هذا التصور المزدوج في الدراسات الاسلوبية ، ولا سيما منذ بلور جاكبسون نظريته في تعريف الاسلوب بكونه اسقاط محور الاختيار على محور التوزيع ، لأن ما يعنيه جاكبسون هنا ، أن اللغة الشعرية لها القدرة على ايجاد وخلق سلسلة من العلاقات التركيبية تماثل العلاقات التي تقوم بين الاجزاء المنفصلة في مجموعة لغوية استبدالية ، مما يؤكد كون الاسلوبية تمثل بعدا لغويا لدراسة النص الأدبي ، لأن هذا النص لا يمكن الوصول الى أبعاده الحقيقية الا عبر صياغته اللغوية ، ولعل هذا هو الذي جعلنا نعتبر الاسلوبية وسيلة للبحث عن الأسس الموضوعية لعلم الاسلوب ، وهو ما يمكن أن ينصب في النهاية على تحديد نوعية العلاقة الرابطة بين التعبير ومدلوله ، أو بمعنى آخر بين الشكل والمضمون ، وان كان هذا التحديد قد دارت حوله كثير من الطعون من حيث قيل بأنه عزل للنص عن جوانب كثيرة لها أهميتها كالجوانب التاريخية والنفسية والاجتماعية .

والاسلوبية بتركيزها على كشف العلاقة بين الدال والمدلول تقودنا بالضرورة الى عمليات التوصيل بعناصرها الثلاثية ، كما انها تقودنا أيضا الى محاولة تبين حقيقة الرسالة في النص الأدبي دون الاقتراب من أي قبلات أو مسبقات تتصل بأمور غير أدبية ، لأن الاسلوبية بهذا الشكل الذي صارت اليه ليست على استعداد لتقبل هذه الأمور .

(١) الاسلوبية والاسلوب : ١٣٤ ، ١٣٥ .

ونحن عند تعرضنا للعلاقة بين الدال والمدلول ، نقصد هذه العلاقة التى تكون داخل العبارة أو التركيب ، وهى علاقة تثرى العملية الابداعية ، وتعقد من عملياتها الاستبدالية سواء فى الالفاظ أو فى انتظام الجمل ، وهذا الشراء يوسع دائرة العبارة بأصواتها الدلالية لكى تتمكن من أداء المعانى التى لا يمكن حصرها والتى تمس احتياجات الناس فى التواصل بعضهم ببعض أو اتصالهم بالأشياء التى تحيط بهم ، وبهذا يمكن أن تتحول الجوانب الذاتية فى اللغة الى جوانب موضوعية فى الدراسة الأسلوبية . ذلك ان الكلمات فى الأصل يمكن ان نلاحظ فيها بعدا عمليا له طابعه الذاتى ، وهذا الطابع الذاتى انما يأتى من كونه معبرا عن استجابة طبيعية عند المبدع نحو من حوله وما حوله ، ثم تنتقل الكلمة فى خطوة تالية من الدلالة على الحاجة الفردية الذاتية الى التعبير عن الجوانب المشتركة ، ومن هنا تأخذ سمتها الموضوعى بحيث تستقل الى حد كبير عن ذاتية المنشئ نفسه . وهذا السمت الموضوعى يكسبها مرونة متجددة ويغنيها بمدلولات متتابعة ، ثم يكون بعد ذلك لتقارب الاصوات أو اتحادها فى اللفظ أثر واضح فى تشعب الدلالة وتشابكها ، يضاف الى ذلك انتقال دلالة الالفاظ من معناها الأصلي الذى تم التواضع عليه الى معانى طارئة ذات صبغة جمالية موقوتة ، فنتكاثر المدلولات على حسب موضع الكلمة فى مختلف التراكيب ، ثم على حسب تماسك أصوات حروفها وتآلفها ، وبهذا تصبح الكلمة فى ذاتها وموضعها من التركيب مجالا طيبا لكثير من المعانى والصور التى يطوعها الانسان لما لا يتناهى من الأفكار والمشاعر ، كما أن هذه الكلمة تتلون على توالى العصور بتغير وسائل الأداء اللغوى وتعميقها ، وهذه الكلمة أيضا هى التى تأتى الدراسة الأسلوبية لتجعلها محور بحثها من حيث سياقها الذى وردت فيه ، ومن حيث ايجاءاتها الكثيرة المتكاثفة التى أفرزتها ، ومن حيث علاقاتها الاستبدالية التى يتحدد مجالها فى التعبير الأدبى بوجه خاص ، لأن هذا التعبير - كما سبق - هو الذى يجعل من اللغة استعمالا اراديا واعيا ، بل انه هو الذى يؤكد النية الجمالية لمستعمل هذه اللغة من حيث يتيح للمبدع أن يصنع بالكلمات ما يصنعه الرسام بالألوان ، والموسيقي بالاصوات ، وهذه النية الجمالية لا تتوفر عند شخص يتكلم تلقائيا لغته الأصلية ، وهذا ما يدفعنا دائما الى التفريق بين الأسلوب ودراسة الأساليب ، والعمل الأدبى - بطبيعته - يتعدى مرحلة التعبير الى مرحلة التوصيل ، وكل الجمال الذى تفرزه اللغة من خلال الصياغة الأدبية يمثل وسيلة اضافية تكتسبها اللغة ، وهو أمر نفتقده فى الاستعمال اليومي المألوف ، ومن هنا يصبح المجال الأدبى هو الميدان الحقيقى لدراسة الأساليب باعتبار احتوائها على أشياء تزيد عن مجرد

التعبير ، أو مجرد نقل المعنى ، نراها فى عمق استعمال المفردات والجمل والمادة النحوية ، وانتظام الكلمات ، ثم انتظام الجمل ، ثم انتظام الفقرات وصولاً الى العمل الأدبى الكامل .

وكلمة (أسلوب) تساعدنا - بلا شك - على اظهار الوضع الذى يتخذه المنشئ بالنسبة للمادة اللغوية التى اسلمتها له لغته الام ، كما انها تحدد الموقف الذى يتخذه هذا المبدع من طريقة الأداء وربط الدوال بمدلولاتها .

وبهذا يقدم العمل الأدبى للدراسة الاسلوبية المواد التى تحتاجها لتحقيق أهدافها ، وهى مواد غاية فى السهولة لأن سبيل الحصول عليها مرتبط بنص محدد ، ومرتبطة بمبدع له ارادة واعية ، وطريقة أدائه هى التى تخلق له القوانين العامة التى نتحكم فى اختيار عبارته وتنظيمها ، وتعطيها طبيعتها الاستمرارية .

والشخص عندما يختار من المادة التى تقدمها له اللغة يقع فى هذا الاختيار تحت تأثير الحساسية الخاصة بلغته أو بعصره ، ومن خلال ذلك تظهر مشاركته فى تدعيم الصفات الاسلوبية الخاصة بهذه اللغة ، وبهذا أيضاً يمكنه أن يؤثر فى المحيط الذى حوله ، وهو بدوره يؤثر فى مناطق أوسع مدى ، حتى يمكننا القول ان لعصر ما خصائص أسلوبية تميزه دون أن ننفى وجود الخواص الفردية التى تولد احساساً متجدداً باللغة تبعاً لاختيار المفردات والمادة النحوية وتنظيم الكلمات والحركة الموسيقية فى الجملة .

وكل ما قلناه هنا يصبح شيئاً عديم الفائدة اذا لم تواكبه الدراسة التطبيقية التى تقدمها لنا النماذج الأدبية ، التى نبحث فيها عن الحقائق اللغوية ، ثم نتحسس النية الجمالية التى تستكن داخل هذه الحقائق ، والتى تميز بها هذا النموذج الأدبى ، أو التى شارك فيها غيره من النماذج ، وهذا هو الذى يقدم لنا الحقيقة اللغوية والاسلوبية فى شكل عملى ، كما يقدم الفروق الدقيقة التى أدت الى اختلاف الاختيار والتوزيع من أديب لأديب .

واللغة العربية من اللغات التى لا تتميز بحتمية خاصة فى ترتيب اجزاء الجملة ، لكن المؤلف فيها أن نجد بعض الرتب المحفوظة - وخاصة فى مجال الاسلوب الاخبارى - كتقدم المبتدأ على الخبر والفعل على فاعله ، والفاعل على مفعوله ، وهى أمور تحدث فيها النحاة كثيراً فى مجال التعبير

المألوف وبالمثل أيضا تحدثوا عن الرتب المحفوظة في التأخير ، كتأخير الصلة عن الموصول ، والصفة على الموصوف والمضاف اليه عن المضاف ، ومع كل هذا تتأتى مقبرة المبدع في قلب هذه الاحوال متخطيا لها بغية الانحراف عن النمط المألوف ، وقد يصبح هذا الانحراف يوما نمطا مألوفا هو الآخر - في مثل ما أطلقوا عليه المجازات الميتة - فمستعمل اللغة يتصرف بحرية في تنظيم تراكيبه دون استسلام لاستخدام معين ، ويصبح هذا التصرف الجديد خاصة اسلوبية قد تأخذ شكلا عاما في عصر من العصور نتيجة لجهد مبدعين متعددين ، أو يكون نتيجة جهد فردي لشخصية أدبية فذة تفرض باستعمالها نمطا في الأداء يؤثر فيمن حولها مكانا وزمانا كالجاحظ أو بديع الزمان وغيرهما من أصحاب الكتابة في العصور القديمة والحديثة .

ويجب ان نوجه اهتماما خاصا الى أن دراسة الاسلوب الفردي يجب الا تتركز حول الأنماط المنحرفة عن الأصل فحسب باعتبارها ابداعات براءة واضحة ، بل ان دراسة الاسلوب الجارى على التسق المألوف قد يبهرننا أحيانا أكثر مما يبهرننا النوع الأول ، ولذا يجب أن نتحرى في الضيافة ما فيها من منبهات تعبيرية لها طبيعة جمالية من ناحية ، ولها طبيعة استمرارية من ناحية أخرى ، كما يجب أن نتحرك وراء التكراريات التي تأخذ شكل ظاهرة اسلوبية في بعض ألوان الأداء ، مما يكسب المضمون حيوية تؤثر في الشكل اللغوي ، فتصبح عملية الأخذ والعطاء بينهما قطب النظام الجمالي للكلام .

ويمكن في هذا المجال أن نعرض لهذه المناقشة اللغوية التي أدارها عبد القاهر حول قول النابغة :

فانك كالليل الذي هو مدركى وان خلت أن المتئى عنك واسع

فالشاعر هنا يقرن الملك الذي يتهده بالليل ، وهو - بالطبع - لا يقصد الى السواد ، وانما يقصد الى خاصية مدركة لليل هي قدرته على الوصول الى أى مكان بحيث يستحيل على الشاعر أن يصل الى مكان لا يصل اليه هذا الملك .

وعندما يعرض عبد القاهر البيت النابغة بالتحليل يدرك بحسه اللغوي استجالة كون المعنى « ان فررت اظلنى الليل » أو « فانك الليل الذي هو مدركى » لاننا اذا ارتضينا التعبير الأول ضاعَت الفكرة الأساسية في البيت ، وهى ان الشاعر يعجز عن الهرب من الملك ، لأن الفكرة التي يقدمها

التعبير الجديد هي (اذا هربت منك استحوالت الحياة كلها على ظلاما) أو (ضللت طريقى مثل من يضرب فى الليل) وهذا ما لم يهدف اليه الشاعر ، بل ان هذا سوف يؤدى الى فقدان كل الامكانيات التعبيرية التى تشعرونا بسطوة هذا الملك وقوته ، وقدرة يده على الوصول الى كل مكان بنفسه أو بعماله .

ولو اقتصرنا فى رصد الدلالة على ما يفهم من الليل باعتبار الاظلام لغاتت الفائدة ، فمن الخطأ اعتبار السواد هو الخاصية المطلوبة على أساس ان الشاعر يقع بهذا تحت غضب الملك بحيث يرى كل شىء اسودا (١) .

والصياغة عند النابغة تأتى على نمط مألوف ، ولكن مع ظهور امكانيات جمالية فى الأداء تستمد وجودها من قدرة الشاعر ، ومن الموقف الشعرى ذاته ، ومن البعد الاستعمالي للالفاظ الذى يكسبها كثافة فى الدلالة . ولذا فان الجرجاني يقرر ان وجه الشبه المنتوى مستمد من الحديث النبوى (ليدخلن هذا الدين ما دخل عليه الليل) فالدين يأخذ من الليل خواصه فى الانتشار ، كما ان الملك يأخذ منه خواصه فى الوصول الى كل مكان (٢) .

ويمكن أن نلاحظ أن اختيار الشاعر لكلمة (الليل) توضح أبعادا دلالية أخرى يضيفها السياق ، وتركيب الكلام ، فالنهار هو الآخر بمنزلة الليل فى الوصول الى كل مكان ، فما من موضع فى الأرض الا ويدركه كل واحد منهما و « كما أن الكائن فى النهار لا يمكنه أن يصير الى مكان لا يكون به ليل ، كذلك الكائن فى الليل لا يجد موضعا لا يلحقه فيه نهار ، فاختصاصه الليل دليل على أنه قد روى فى نفسه ، فلما علم ان حالة ادراكه - وقد هرب منه - حالة سخط ، رأى التمثيل بالليل أولى » (٣) .

فالتعبير ب (انت النهار) يحقق الغاية لتى حققها قوله : (انك كالليل) من حيث استطاع كل من التعبيرين أن يوضحا قدرة الملك على الوصول الى أى مكان ، ولكن قدرة الشاعر الواعية ، المتأثرة بذبذبته الخاصة خلقت النسق التعبيري الذى يحقق مستويين دلاليين فى آن واحد :

(١) أسرار البلاغة : ٢١٣ ، ٢١٤ . وأنظر : جدلية الحفاء والتجلى . كمال أبو ديب - دار العلم للملايين - الطبعة الأولى سنة ١٩٧٩ : ٣٧ .
(٢) أسرار البلاغة : ٢٢١ .
(٣) السابق : ٢٢١ .

المستوى الاول : يتمثل فى قدرة الملك على الوصول الى أى مكان بنفسه أو بعماله .

المستوى الثانى : يتمثل فى حالة الغضب والسخط التى تسيطر على هذا الملك والتى يعيشها الشاعر .

كل ذلك من منطلق أداء فنى لم يحاول فيه النابغة أن يتحرك بعيدا عن الانساق اللغوية والنحوية المألوفة ، وإنما تحرك من طبيعة الموقف الابداعى ذاته ، وربما كان هذا هو ما دفع عبد القاهر الى التماس تفسير دقيق آخر لاختيار كلمة (الليل) حيث يرى ان النابغة كان - أثناء حديثه - بالنهار - لا محالة - وإذا كان يكلم الملك وهو بالنهار بعد ان يضرب المثل بادراك النهار له ، وكان الظاهر ان يمثل بادراك الليل الذى اقباله منتظر ، وطريانه على النهار متوقع ، فكأنه قال وهو فى صدر النهار أو آخره : لو سرت عنك لم أجد مكانا يقينى الطلب منك ، ولكان ادراكك لى - وان بعدت - واجبا ، كادراك هذا الليل المقبل فى عقب نهارى هذا اياى ، ووصوله الى أى موضع بلغت من الأرض (١) .

وعمق الأداء يمتد الى أداة التشبيه التى اتصلت بكلمة الليل ، وأهمية الأداة هنا ينعكس على دلالة اللفظة التى بعدها ، لأن تجريد الليل لوصف الملك بالسخط مستكره حتى لو قلت : انت فى حال السخط ليل وفى الرضى نهار ، وطفقت هكذا تجعله بسخطه ، لم يحسن . لأن الأداء على الوجه الجديد يتحول الى هجاء للملك وليس ذلك مرادا ، وإنما الواجب ان يقول : النهار ليل على من يغضب عليه ، والليل نهار لمن يرضى عنه ، ومن النادر أن يقول أحد (انت ليل) على معنى ان سخطك تظلم به الدنيا ، لأن هذه العبارة بالذم وبالوصف بالظلمة وسواد الجلد وتجهم الوجه أخصى (٢) .

ومن الممكن لو تتبعنا شعر النابغة - أو غيره - ان نخرج بتصنيفات تعبيرية لا حصر لها تعتمد على الصياغة فى بنائها الداخلى ، حتى ولو كانت على الرتب المحفوظة « فاللغة تصبح أمرا فى غاية الصعوبة ، بل مستحيلة اذا طالبنا المبدع بابتكار تركيبات جديدة فى كل مرة ، كما أنه من السخف أيضا أن نكرر نفس التركيبات والجمال بحذافيرها فى كل مرة نبدع عملا أدبيا ، ولذا فكل فرد له قدرته الخاصة فى التعبير عن فكرته باللغة التى

(١) أسرار البلاغة : ٢٢٢ .

(٢) السابق : ٢٢٢ ، ٢٢٣ .

يختارها ، ومن هنا جاءت (حرية القول) وهذه الحرية اللغوية الخاصة هي التي عبر عنها سوسير بأنها حرية المزاج ، ثم جاء جاكبسون وتناول هذه المقولة موضحا ومؤكدا ان هذه الحرية تتمثل في تحويل الأصوات الى كلمات ذات دلالة .

كما أن هذه الحرية المتاحة للمبدع لها حدودها التي يجب مراعاتها فكل شخص حر في أن يقول ما يشاء بشرط أن يكون مفهوما ممن يوجه اليه الخطاب ، لأن اللغة في الأصل همزة وصل ، ولن يتحقق ذلك اذا كان الخطاب غير مفهوم (١) .

والملاحظ أن النظرة الاسلوبية تحاول مزج المقاييس اللغوية بالاصول النقدية استنادا الى ان عملية الابلاغ اخبارية بالدرجة الأولى ، ثم تتلوها عملية الاثارة التي تكمن في جماليات العمل الأدبي ، فالاسلوبية - في هذا المقام - تتحرى دراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الاخباري الى وظيفته ليؤثر ويقنع في آن واحد ، مع ملاحظة ان التأثير والاقناع يأتيان من ترابط الشكل والمضمون في تلاحم تام . ومحاولة الفصل بين لغة الأثر الأدبي ومضمونه من شأنها أن تحول دون النفاذ الى الخواص الحقيقية للنص الأدبي ، لذا تفادت الاسلوبية في معظم اتجاهاتها هذه الثنائية المصطنعة بين الصياغة والخلفية الدلالية ، وكان هدف الاسلوبيين عامة اعطاء عملهم خاصية منهجية تمكن القارئ من الفهم والتأثر من خلال النسق الفني للاسلوب ، مع الوعي بما يحققه هذا النسق من غايات جمالية .

ولهذا لم تنجح محاولة (ساپير Sapir) في دعوته الى دراسة الشكل مستقلا عن المعنى ، فهو في كتابه (اللغة) يهتم بمشاكل الاسلوبية العامة ، واختار أن تكون اللغة شيئا انسانيا عاما ، نافيا كونها اداة لتوصيل الأفكار والمشاعر .

ويمكن ارجاع تأثره في هذا الرأي الى اتجاهاته النفسية ، واهتمامه بعنصر الوراثة في الأداء اللغوي ، حيث اعتبر وجود (الضمير الاسلوبي) لدى المتكلم تأكيدا لعنصر الوراثة اللغوي فيه .

وفيما يختص بمشكلة الشكل والمضمون ، يؤكد أن هذا الشكل تبرز ملامحه وتتضح شخصيته عن طريق النحو وتطوره المستمر . ولذا

(١) Structure De langage Poétique-J. Cohen Flammarion, 1966, Paris, p. 99.

فمن الواجب أن ندرسه منفصلاً عن المعنى - ، وذلك بزعم ادراكه لأهمية هذا المعنى ، بل انه ليقر بأن الفكرة هي أهم عنصر في اللغة ، ولكن لا يمكن ان نرى فيها ثباتاً كالذي نجده في الشكل الذي صيغت فيه .

وهذا الاصرار على الفصل بين الشكل والمضمون جعل ساير يبيع للدارس - نظرياً - معالجة تمايز اللغة وثنائيتها من خلال إبراز دور النحو في خلق الإطار الشكلي دون نظر إلى الوظيفة السياقية ، وربما كان العامل النفسي أكثر تأثيراً - هنا - من العامل اللغوي ليحدد لنا على أى وجه ، وعلى أى درجة يمكن تحديد المعنى المنضوي تحت الشكل .

واذ كان النحو هو صاحب الأثر الأكبر من خلق الشكل أو الإطار الخارجي ، فإن ذلك لا ينفي صلته بترتيب الكلمات في مستواها العميق باعتباره أهم عنصر في خلق التركيبات اللغوية ، مع الإقرار بوجود عناصر أخرى لها دورها أيضاً كالصوتيات ، والتكرار ، والنبر ، واللهجة ، ولعل هذا كله هو الذي يولد في النهاية الشعور الأسلوبى القومى ، الذى عن طريقه تستسلم اللغة لتقبل ظواهر جديدة في بنائها الخارجى .

ولا يغفل ساير أهمية التلاحم بين جزئيات الشكل وارتباط عناصره - وهى نفس فكرة (تسنيار Tesnière) - لكن هذا التلاحم يعتمد على العامل النفسى أكثر من أى عامل أسلوبى في تحديد صلته بالدالة التى نتجت عن الشكل (١) .

وربما كانت هذه الجهود التى رصدناها في مجال البحث الأسلوبى ومحاولة تخليصه من سيطرة علم اللغة عليه ، ربما تكون أحد الأسباب التى فرعت اتجاهات علم الأسلوب فوسعت من دائرته أحياناً وضيقته منها أحياناً أخرى ، والملاحظ انه كلما اتسعت الدائرة مال البحث إلى الناحية النظرية وكلما مال إلى التحديد اتجه إلى الناحية التطبيقية .

ويكاد علم الأسلوب يتشابه في مباحثه مع علم اللغة فيما أطلق عليه (علم الأسلوب العام) Général Stylistics ، والذى لا يرتبط بلغة معينة وإنما يتناول المنطلقات الأساسية التى لا ترتبط بأى ناحية تطبيقية كمستوى أول .

وإذا انتقلنا إلى المستوى الثانى فيمكن ملاحظة الاهتمام فيه بالناحية التطبيقية من خلال الابتعاد عن التعميمات المطلقة إلى تحديد المجال بلغة

(١) Principes de linguistique appliquée-Enrico-Arcaini-Payot, Paris : 1972, p. 95.

معينة للخروج منها بالتنويعات الاسلوبية التي لا تعتمد على الناحية الفردية ، بل تستمد وجودها من القيم التعبيرية في اللغة ونظامها العام ومستويات الأداء في هذه اللغة مع ربطه بالمجال الذي ارتبط به ذلك الأداء . كدراسة لغة الخطاب ، واللغة الاعلامية ، واللغة القضائية وغير ذلك من المجالات الاجتماعية .

وفي هذا المستوى نجد الاهتمام واضحا بالمجال الاسلوبي العام الذي يتصل بتنوع لغوى محدد يرتبط بالموقف الكلامي المتاح ، بتحليلات تنبع من الصوت والكلمة والتركيب .

وفي المستوى الثالث للبحث الاسلوبي تضيق الحلقة لتتبع انتاج فرد واحد باخضاع لغته لانواع من التحليلات التي تقدم معايير موضوعية تعين الباحث في مجال التفسير ، ويكاد يكون هذا الاتجاه هو السائد في علم الاسلوب .

ومن المهم الاشارة الى أن بعض الاسلوبيين يتجهون في نظيراتهم الى الاستعانة ببعض التطبيقات التي لا تتصل باللغة في عمومها ، أو بأديب معين ، وانما تجتريء من انتاج الأديب قطعاً تركز عليها في محاولة لتقديم النموذج الأمثل للتحليل الاسلوبي ، وتترك الباب مفتوحاً لمحاولة استكمال نتاج هذا الأديب بنفس المنهج التحليلي .

وهذا المنهج له أشكاله المختلفة التي يحاول بعضها ربط الاسلوب بمبدعه باعتبار هذا الاسلوب (بصمة له) كما يقول (بوفون) والتي يحاول بعضها الآخر ربطه بمتلقيه باعتبار أن أهمية الأسلوب تتمثل فيما يتركه من أثر ، كما يحاول بعضها التركيز على الناحية الوظيفية بتحليل النص من خلال سياقاته الايحائية ، وهي سياقات لا ترتبط بالمعنى المعجمي وانما بالسياق الوظيفي التي تظهر فيه ، وربما وجدنا لذلك كله أساساً علمياً فيما ذكره النحاة تحت باب (الكلام وما يتألف منه) .

والذي - لا شك فيه - ان المنهج الاحصائي أصبح صاحب اليد الطولى في مجال الأسلوبيات باعتباره نموذجاً للدقة العلمية التي لا تترك مجالاً لذاتية الناقد أو الباحث كي تنفذ الى العمل الأدبي .

وموضوعية الدراسة تقتضي منا أن نعرض هنا لبعض التحفظات التي رأت أن قصر المجال على هذه الاتجاهات السابقة فيه تضيق ، بل قصور ، لأن الدراسة التي تتعلق بموضوع محدد ، والتي تلتزم باتجاه محدد - مع ما فيها من طبيعة المنهج العلمي - تجعل الدارس يدور في حلقة محكمة

لا تمكنه من التعامل مع جوانب أخرى كثيرة من النص الأدبي ، وهي جوانب - من وجهة نظر المتحفظين - تعد من صميم الدراسة النقدية كالعلاقات الاجتماعية والنفسية والتاريخية التي تتجمع خيوطها داخل النص .

وربما لقي المنهج الاحصائي ما لم يلقه غيره من نقد وتجريح لاننا عندما نعمل الى الاحصاء في دراسة الاساليب نحيل اللغة الأدبية الى شيء بلا لون ولا طعم - لاننا نهمل ما في التراكيب المتعلقة بالتعبير من احساسات تتصل بالعالم النفسى ، والمجال اللغوى بطبعه يتصل بعالم الاحساسات ، وبذلك نتفادى الوقوع في صناعة قوائم مملة لا نهاية لها مهملين أساسين في دراسة الاساليب :

أولاً : يجب الا نغفل الاحساس الذى يتواجد في نطاق الصيغ التعبيرية المحددة ، ولكن في نفس الوقت يجب الا يكون تحليلنا لهذه الصيغ لحسابنا الخاص من حيث النوع أو من حيث الكمية ، وذلك ينأتى بلا شك بالاعتماد على المادة الموجودة مسبقا في ضميرنا اللغوى ، والواجب الانفرض معارفنا المسبقة على طبيعة نص أدبي يحكمه الاختيار الحر ، والقدرة الابتكارية التي تساندها النية الجمالية .

ثانياً : ان التعبير - وهو بالضرورة مرتبط بالاحساس - لا يتصل بالفعل فحسب ولكن يجب ان نضع في الاعتبار رد الفعل ، وقدرة المتلقي اللغوية ، واطار الاتصال الذى يحيط بالنص اللغوى ، بحيث يمكن القول بأن ملف الدرس الاسلوبى سيظل مفتوحا على الدوام أمام الباحث (١) .

فاذا كنا نهتم بالوضع التعبيرى الذى ليست له أية علاقة بالانطباع فان ذلك لا ينسينا أيضا وجود تعبيرات تتصل بالانطباع الشخصى ونسيان ذلك يجعلنا نحتفظ للنص بوجود واحد يتمثل في كيانه اللغوى ، بل ان هذا الوجود يتضاءل ليتحول الى مجرد أرقام ميتة واحصاء أصم .

ولقد كانت أنجح محاولات المنهج الاسلوبى في تحليل النص الأدبي تلك التي اعتمدت على التوصيف اللغوى بكل أسسه الموضوعية العلمية مستخرجه ما في النص من شحنة عاطفية تصيغها النية الجمالية عند المبدع ، ولا غرابة في استخدام منهج موضوعى في افراز أشياء غير موضوعية لأن الدارس - فيها - يتقدم وفي يده مادة وفيرة تزكيتها رؤيته

Le Style et ses techniques-Marcel Cressot-Presses Universitaires de France 10e édition-1980 : p. 11-12. (١)

الذاتية ، دون اغفال للقيم الجمالية التي تنبع من طبيعة العمل الأدبي ، وهي قيم ليست ذات طبيعة حيادية في الوجود بين الناقد والنص ، بل هي أمور لا تنفصل عن ذات مدركها انفصالا كاملا .

والخبرة الثقافية قد تجد لها مكانا في مجال الدرس الاسلوبى ، وهو أمر لا يمكن وضعه تحت ضوابط الاسس الموضوعية - وعية ، لكنه يفيد في الكشف عن بعض العلاقات بين الدوال ومدلولاتها بطريقة تقترب من هذه الموضوعية ، فناقده فذ كعبد القاهر الجرجاني ربما لم يستطع ان يضل الى عمق فهمه من خلال الصياغة الا بالافادة - في كثير من الاحيان - بذلك البعد الثقافى الذى اختزنه في حافظته النقدية واللغوية ، فقد كان يحلل النص - بالاضافة الى ما فيه من امكانيات النحو الجمالية - معتمدا على ذخيرة من التراث الثقافى والأدبى ، ويمكن ملاحظة صورة مبسطة لتأثير هذا الدور الثقافى فى تحليله لبيت النابغة وما فيه من تركيب جمالى مقارنا بالتركيب اللغوى فى حديث الرسول (ص) الذى سبق أن عرضنا له .

ومن المهم أن نعرض - هنا - لمسألة التزامن فى دراسة الأساليب التى ترتبط بنظام لغوى معين فى فترة محددة ، وهذا معناه اننا لن نحصر مباحثنا فى الحاضر وحده بل انها لتمتد الى أبعاد زمنية ذات ثقافة وفكر مختلف عن ثقافتنا وفكرنا ، ومن الواجب اذن ان نعرض لهذه الأساليب بعقلية معاصرة لزمانها ، فيمكن أن نحلل - اسلوبيا - نصا لجرير وآخر للفرزدق من وجهة نظر معاصرة لهما ، وهذا لا يمكننا بشكل دقيق من وضع قوانين موضوعية تحكم صياغتهما ، وكل ما نستطيعه هو رصد أوجه التوافق والتخالف ، وما يقرب بينهما أو يباعدهما من وجهة نظر مقارنة ، قد تعتمد على الاحصاء أحيانا ، وقد تبتعد عنه فى أغلب الأحيان ، وقد نلجأ الى رصد التعبيرات والتراكيب المتعلقة بالاحساس ، وتلك التى تتعلق برؤية كل منهما للعالم الخارجى وترجمة ذلك الى صياغة جمالية ، وكل ذلك من الصعب منطقتة فى مقولات علمية محددة ، بل انه قد يفرقنا فى انطباعية فورية تركز على الحس السريع .

بل اننا سوف نلاحظ فيما يتعلق بتركيب الجملة عند كل منهما : انها تركيبة صوتية مشغولة بعناصر فكرية ، بحيث يكون اتساع الجملة مفصلا على قدر ما تحويه من فكرة ، وتوالى الجمل - فى عناية واعية - ينمو بشكل منتظم محققا لكل جملة ايقاعها النفسى الذى يرتبط بالذات المنشئة ، وهذا بدوره يعطى لكل منهما خطا مميزا قد يجاوز فى امتداده الهيكل الأساسى للصياغة عند كل شاعر لاتصاله بالإعبارات النفسية ، وهي أمور

لا يكمن ضبطها تحت قواعد ادراكية علمية لها طبيعة الاحصاء الجاف الملىء بالبرودة .

وحجة أصحاب الاحصائيات تعتمد على أن دقة ظهور سمة لغوية في تعبير أديب معين ، لا تكفى في ادراكه النظرة العابرة ، أو الحاسنة الذوقية ، بل لابد من الارتكاز على علم الاحصاء الذى يصل بالناقد الى الدقة العلمية المطلوبة .

وهذا أمر - ان صح - يوقعنا فى خطورة الاهتمام بالناحية الكمية حتى ولو ضحينا فى سبيل ذلك بالناحية الكيفية ، وكأننا عدنا الى الاهتمام بما يقال لا بكيفية ما يقال . مع ما فى ذلك من اغفال ضمنى لدور السياق فى التركيب الأدبى ، وهو من الامور الخطيرة التى كثيرا ما الح عليها جاكبسون .

وليس معنى هذا اننا ندعو الى الابتعاد تماما عن الدراسة الاحصائية فى مجال الاسلوبيات .

ولكن ما نريده ان يكون الاعتماد عليها محكوما بالحاجة التى تتبع من طبيعة النص ذاته ، أو من طبيعة أديب معين ، فقد يكون اطراد ظاهرة اسلوبية ، وتكرارها بشكل ملحوظ ذا دلالة هامة وخطيرة فى النص أو عند الأديب ، مع الأخذ فى الاعتبار ان تكون هذه الاحصائيات متجاوزة مع ما يتضح فى العمل المدروس من خصائص أو ملاحظات أخرى لا يمكن ضبطها تحت أى احصاء .

ويمكن ملاحظة خطورة هذا المنهج فى دراسة كمال أبو ديب لقصيدة أبى نواس :

يا ابنة الشيخ اصبحينا ما الى تنتظرينا

فهو عندما يعرض للبنية الايقاعية فى الأبيات يحاول اكتشاف العلاقات التى تتشكل ضمنها من خلال منهجه الذى يعتمد على النبر الشعري المجرد ، والذى يتصل بالبيت الشعري من حيث هو خط أفقى من الوحدات الايقاعية ، والنبر اللغوى الذى يقع فى الكلمات التى يتألف منها البيت بوصفها وحدات لغوية قاموسية معزولة ، تتشكل فى جملة وتبقى محتفظة بنبرها اللغوى .

ومن خلال تقسيمات التحليل بن أحمد لبحر الرمل يستخلص ما يلي :

الحركة الأولى (ب)

تبلغ نسبة (١) في (ب) : $\frac{1}{4} = \frac{0}{8}$

تبلغ نسبة (٢) في (ب) :

الحركة الثانية (ج)

تبلغ نسبة (١) في (ج) : $\frac{1}{8} = \frac{2}{4} = \frac{4}{16}$

(٢) في (ج) : $\frac{2}{8} = \frac{4}{4} = \frac{8}{16}$

$$\frac{1}{8} / \frac{0}{8}$$

أي ان النسبة هي :

$$\frac{2}{8} / \frac{2}{8}$$

ويلاحظ :

ارتفاع نسبة (١) في الحركة الثانية وانخفاض نسبة (٢)

انخفاض نسبة (٢) في الحركة الثانية والحركة الأولى

برغم ارتفاع نسبة (١) في الحركة الأولى وانخفاض نسبة (٢) فان

نسبة (١) في الحركة الأولى أدنى من نسبتها في الحركة الثانية « (١) »

ومع اقرارنا بخطورة اجتزاء أسطر من الدراسة القيمة التي ادارها

حول النص ، يمكن اعتبار هذه الاسطر صورة دقيقة للمنهج الاحصائي

الذي يضاف على العمل الأدبي طابعا غريبا باستعمال لغة غير مفهومة أو على

الأقل لغة غير أدبية ، ومن الواجب أن نتوقف لحظة لنتساءل عن امكانية

أن تقودنا هذه الاحصاءات نحو تحليل العمل الادبي وفهمه ، أم انها تؤدي

بنا الى ملاحظات عاجزة لا تسهم بشكل جدي في تفسير النص ، ولا

تساعدنا على الدخول الى أعماقه بفهم أكثر دقة وانضباطا ، مما يعطى

تصورا عن قصور هذا المنهج في مواجهة النص بما فيه من جماليات .

ان فهم النص الأدبي يتأتى بادراك التلاحم الداخلي فيه ، ولذا فان

النص كله يجب أن يوضع تحت مظلة التفسير والشرح ، وأن يتركز هذا

التفسير على إدراك التراكيب الدالة الشاملة ، ونمطية هذه التراكيب

وسياقاتها الأيحاتية ، وكل ذلك من خلال تصنيفات لا تبتعد عن النص

الأمقدار ما تعود اليه ، وان تكون الصياغة وسيلة النفاذ الأساسية الى

أعماق كل هذه الأبعاد .

(١) جدلية الحفاء والتجلى : ١٨٤ ، ١٨٥ .

تحديد المجال

من الركائز الأساسية لتحديد ما يتصل بعلم الأسلوب محاولة حصر المجال الحيوى الذى تدور فيه الأسلوبية ، وأهم مبدأ أصولى نستند إليه فى تحديد حقل الأسلوبية يقوم أساسا على ركيزتين متكاملتين من ركائز التفكير اللغوى :

ظاهرة اللغة وظاهرة الكلام ، وقد كان سوسير - كما أوضحنا - أول من أحكم استغلال هاتين الظاهرتين فى دراساته ، ثم جاء بعده اللغويون فحللوهما وحدودهما بمصطلحات تتلون الى حد كبير باتجاهاتهم الفكرية .

وقد كان هذا التمييز بين اللغة كظاهرة لغوية مجردة ، توجد ضمنا فى كل خطاب بشرى ، ولا توجد أبدا هيكلأ ماديا ملموسا ، والكلام باعتباره الظاهرة المجسدة للغة ، مساعدا على تحديد مجال الأسلوبية ، إذ أنها لا يمكن أن تتصل الا بالكلام ، وهو الحيز المادى للملموس الذى يأخذ أشكالا مختلفة قد تكون عبارة ، أو خطابا ، أو رسالة ، أو قصيدة شعر .

ومن هنا يمكن تحديد المجال الذى تعمل فيه الأسلوبية ، ولنا أن نقارن حاضرها اليوم بالمجال الذى حدده رائدها الأول بالى ، فهو لم يلجأ الى التقسيم الشائع للظاهرة الكلامية التى عن طريقها يتحقق أماننا نوعين من الخطاب : لغة الخطاب النفعى ، ولغة الخطاب الأدبى ، فقد رغب بالى عن هذا التقسيم الى تصنيف آخر حيث جعل من الخطاب ما هو حامل لذاته ، وما هو حامل للعواطف والخلجات والانفعالات (١) .

ذلك أن المتكلم قد يضيف على أفكاره ثوبا عقليا موضوعيا بحيث

(١) الأسلوبية والأسلوب : ٣٦

يتلاءم مع الواقع . ولكنه فى أغلب الاحيان يضيف اليها عناصر عاطفية قد تشف عن ذاتيته فى صفاتها الكامل .

فاللغة - حقيقة - فى كل تركيباتها تنطوى على جانب يتصل بالفكر ، وجانب آخر يتصل بالوجدان ، وقد يطغى أحدهما على الآخر بحسب الحالة التى يكون عليها المتكلم . وحسب الظروف التى تحيط به .

وتأتى الأسلوبية لتتبع ملامح الشحن العاطفى فى الخطاب بوجه العموم من حيث استخدام اللغة بشكل متجدد ، يختلف الى حد بعيد عن ذلك النمط التركيبى الذى نلمسه فى الخطاب النفعى العادى ، فالأسلوبية تعنى بالجانب العاطفى فى الظاهرة اللغوية - أو ما يسميه «ج كوهين بالانتهاك» (١) خروجاً على النمط اللغوى العقلانى الخالص - وتحاول قدر جهدها استكشاف الكثافة الشعورية التى يتلون بها الخطاب .

لذلك حدد بالى حقل الأسلوبية بظواهر تعبير الكلام ، وفعل ظواهر الكلام المليئة بالاحساس (٢) .

فمعدن الأسلوبية ما نجده فى اللغة من وسائل تعبيرية تبرز الملامح العاطفية والجمالية ، بل انها تكشف أيضاً عن النواحي الاجتماعية والنفسية من خلال النص الأدبى ، فهى اذن تنكشف أولاً بالذات فى اللغة الشائعة التلقائية قبل أن تبرز فى الأثر الفنى (٣) .

والواقع كما يقول « تشومسكى » (٤) ، أن النقطة الأساسية التى تمركزت حولها الدراسات الأسلوبية هو المظهر الابداعى للغة ، حتى على مستوى الاستعمال العادى ، إن كل المظاهر لتوحى بأن الذات المبدعة تخترع لغتها - بوجه من الوجوه - كلما عمدت الى التعبير عن نفسها - أو هى تعاود اكتشاف تلك اللغة كلما سمعت الآخرين - من حولها - يتكلمون بها - وكأنما هى قد تمثلت فى صميم جوهرها الفكر نظاماً متسقاً من

(١) Structure du Langage Postique-p 100

(٢) الأسوبية والإسلوب : ٣٧ .

(٣) السابق : ٣٧ .

(٤) Noom chomsky لغوى أمريكى ولد سنة ١٩٢٨ ، ومن أهم أعماله « الهياكل النحوية » الذى يعتبر دستور اللسنيين فى النحو التوليدى ، وله أيضاً « مظاهر النظرية النحوية » و « مقولات نظرية النحو التوليدى » « اللغة والفكر » .

القواعد - وبعبارة أخرى يمكن القول بأن كل الظواهر توحى بأن الذات المتكلمة تملك ضربا من النحو الذى يسمح لها بابتكار لغتها الخاصة (١) .

ولا شك أن كل مبدع يصل الى مرحلة النضج يستطيع أن يفهم ثم ينتج تركيبات لا تنتهى ، فاللغة بوسعها أن تستعين بعدد محدود من الوسائل لتنتج عددا لا يتناهى من الاستعمالات ، وهذه الاستعمالات هى التى تركز عليها الأسلوبية فى مظهرها الحسى ، باعتبار أن الكلام الأدبى مجموعة من الجمل لها وحدتها المميزة ، ولها قواعدها ونحوها ، ودلالاتها ، والأسلوبيون يتعاملون مع الجملة كتعاملهم مع النص بأكمله ، لأنها قابلية للوصف على مستوياتها المتعددة من صوتية ، وتركيبية ، ودلالية .

والتحليل الصوتى يقوم أساسا على ادراك الخصائص الصوتية فى اللغة العادية ، ثم ينتقل من ذلك الى تلك التى تنحرف عن النمط العادى لاستخلاص سماتها التى تؤثر بشكل واضح فى الأسلوب ، ذلك أن الصوت والنطق يمكن أن يكونا ذا طبيعة انفعالية .

أما بالنسبة للتركيب ، فإن الأسلوبية ترى فيه عنصرا ذا حساسية فى تحديد الخصائص التى تربطه بمبدع معين ، لأنها تعطيه من الملامح ما يميزه عن غيره من المبدعين ، « واء » كانوا مزامنين له أم مختلفون عنه فى الزمان والمكان ، وذلك يتحقق من خلال رصد حجم الجملة طولا وقصرا ، وترتيب أجزائها ، أو تقديم بعضها على بعض ، كما يتحقق من خلال ذكر بعض عناصرها أو اغفالها ، ومن خلال رصد الأدوات المساعدة التى يستعين بها المبدع كأدوات العطف والجر ، وأدوات الشرط والاستثناء ، والنفى والاستفهام ، ذلك أن حجم الجملة وترتيبها والربط بين عناصرها ، هو الذى يكون فى النهاية التركيب الدلالى للقطعة الأدبية كنقطة البدء تركز على الجزئيات وصولا الى كلية العمل الابداعى .

وبالنسبة للناحية الدلالية ، فإن الأسلوبية تتجه الى الألفاظ باعتبارها ممثلة لجوهر المعنى ، فاختيار المبدع لألفاظه ، يتم فى ضوء ادراكه لطبيعة اللفظة ، وتأثير ذلك على الفكرة ، كما يتم فى ضوء تجاوز الفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة ، أو تستدعيها طبيعة الفكرة .

ويأخذ الاستعمال الاستعارى أهمية خاصة فى هذا المجال أيضا ، بما يحويه من قدرة ابتكارية على تجاوز المواضع المألوفة ، الى خلق مواضع

(١) مشكلة البنية - د. زكريا ابراهيم - مكتبة مصر : ٧٢ .

جديدة ، دون اللجوء الى توارث صور مجازية ربما تكون قد فقدت مجازيتها .
أو ماتت ، فتصبح عديمة الفائدة اسلوبيا .

ويتأتى كل ذلك بشكل منتظم بدءا من السطح وصولا الى عمق العمل الأدبي ، لرصد خواصه الأسلوبية التي تغلب عليه ، وما لهذه الخواص من دلالة فنية ؛ وما لها من دلالة على توفر النية الجمالية فى عملية الابداع .

وربما حاولت البلاغة القديمة - وهى تجدد نفسها - تلمس هذه الأمور فى دراستها الشكلية للجملة ، فدرست أنواع التعبير المختلفة ، ووضعت لها الأسماء والمصطلحات ، ولكنها تجمدت عند هذه الخطوة ، ولم تحاول أن تصل الى بحث العمل الأدبي فى مجمله ، مما انتهى بها الى العقم ، وربما كان هذا أحد الأسباب الرئيسية فى ظهور الاسلوبية كديل عنها ، لأنها حاولت تجاوز الدراسة الجزئية الشكلية ، واقامة بناء علمى جديد .

فالباحث فى علم الاسلوب يتساءل مثلا : هل هناك خاصية مشتركة تقوم بين القافية والاستعارة ، والقلب والتضمين ، وتشرح فعاليتهما ، لقيمة ؟ وهل يمكن أن نعتبر كل وسيلة من هذه الوسائل عاملا شعريا يقوم بوظيفته بطريقة مستقلة عن العوامل الأخرى ، أم أنها جميعا تحدث نفس الأثر الجمالى ؟ واذا كانت البلاغة القديمة قد أصابت فى وضع هذه المسائل على المستوى الشكلى - لأن كل وسيلة منها انما هى صيغة وشكل - فأنها ظلت قريبة من المستوى المادى الذى تقوم فيه كل وسيلة بدورها المحدد عندما ركزت على الفروق القائمة بينها فحسب (١) بينما الاسلوبية تهتم بتعارض هذه المسائل فى العمل الأدبي بالاستعمال الشائع فى عصرها ، حتى أنه يمكننا القول بأن جهلنا بالمستوى العادى للكلام يؤدى بالضرورة الى نوع من الذاتية المفرطة فى ادراك الخصائص التعبيرية ، لأن ادراكنا للمستوى العادى يعطينا القدرة على تمييز «الانتهاك» اللغوى ، وهو ما يمكن أن تتجه اليه المباحث الأسلوبية ، ولذا يقول : شابمان R. Chapman ان علم الأسلوب هو الذى يحدد المدى والكيفية التى تتضح من خلالهما لغة الشاعر بما فيها من سمات انحرافية ، مع ملاحظة كيفية استخدام الأديب للخصائص المتعارف عليها عموما لاحداث تأثير خاص (٢) .

(١) نظرية البنائية فى النقد الأدبي : ٣٦٥ ، ٣٦٦ .

(٢) نظرية اللغة فى النقد العربى : ٤٨٠ .

وعلىنا أن نهتم بمثل هذه الانتهاكات التي تتمثل في ألوان من الأداء مثل القلب والتضمين ، والالتفات ، وهي ألوان من الأداء توفرت فيها نية جمالية من حيث تأكيدها للمعنى ، أو توضيحه أو إبهامه وتفسيره .

ويمكن أن نزداد يقينا بمجال الحقل الاسلوبي من خلال كلام « جيرو P. Guiraud عن الاسلوبيات اللغوية والاسلوبيات الأدبية ، ومنه نفهم أن الأولى قد نتجت من خلال البحث في النصوص الأدبية من جانبها النحوي خلال الفترات التي حدث فيها تفكك النظام النقدي ، وهو ما أكد ارتباطها بمنطلقات البحث اللغوي (١) .

ويقول فريمان D C.. Freeman : أنه من الممكن تحديد الحقل الذي تتحرك فيه الأسلوبية بثلاثة أنماط :

الاسلوب باعتباره انحرافا عن القاعدة :

وفي هذا النمط ينظر الى الاسلوب على أنه سلسلة متوالية من المنبهات والاستجابات ، ومن هنا كان من الأهمية التركيز على المنبه والاستجابة الخاصة به .

الاسلوب باعتباره تواترا ، أو نوعا من تكرار أنماط لغوية .

وهذا النمط انما يتجه بالدرجة الأولى الى القصائد الشعرية من حيث المستويات المتوفرة فيها ، لأن القصيدة بحجمها المحدود تتيح للدارس التوقف والتدقيق في أنماطها وتواترها أو توقفها ، ومن المؤكد أن هذا النمط من الدراسة أدى الى استكشاف كثير من الجوانب الكامنة في اللغة الشعرية من حيث رصد تكراريتها ووصفها والربط بينها وبين عملية البناء المتكامل للعمل الشعري .

الاسلوب باعتباره استغلال للمكانات النحوية : (٢)

ومعظم من يتبنون هذا اللون من التحليل الاسلوبي هم الذين يتبنون نظرية النحو التحويلي ، باعتباره المدخل الصحيح لدراسة النص الأدبي ، من حيث قدرته في الكشف عن الطاقات الكامنة في اللغة ، وفي قواعد النص الأدبي ، وقد كان لتشومسكي دوره في تعميق فكرة مستويي اللغة «السطحي والعميق ، والتحويلات السياقية التي تظهر من خلال ارتباطهما ، وكيف أثر ذلك في طبيعة الأداء ، والقدرة عليه ، فتأثير الكلمة المفردة في نظام اللغة

(١) نظرية اللغة في النقد العربي : ٤٨١ .

(٢) السابق : ٤٨١ .

العام أحل المتحرك مكان النظام الثابت للغة ، ولعل أهم ما يميز امكانيات النحو التحويلي هو قدرته على وصف التعبيرات الفعلية وتصنيفها ؛ وقدرته على وصف المبادئ التي تتحكم فيما يقال ، بمعنى قدرتها على تفسير القواعد اللغوية التي تتحكم في ابداع الكلام ، ومعنى هذا أننا نمتلك وسيلة فعالة لتحليل الأدبي لها القدرة على توضيح التفاعل بين المبدع والمتلقى .

وليس النحو التحويلي وحده هو صاحب الدور الفعال في هذا المجال . بل ان النحو بمعناه التركيبي يمثل هو الآخر بؤرة التقاء للدراسات الاسلوبية ، ذلك أن اللغة حصيلة نوعين من الضغوط ، ضغوط الدلالة وضغوط الابلاغ ، وكل تركيب لغوي يمثل حلقة اتصال ثلاثية بين المتكلم ، والشيء الذي يرمز اليه بكلامه ، والمتلقى لذلك التركيب ، والعلاقة هنا ليست علاقة عفوية ، وانما هي نتيجة لخضوع اللغة لنظام خاص في تركيبها من الحروف الهجائية ، وأن بعض هذه الألفاظ يختزنها المرء في حافظته ، وهي وان خضعت للنظام العام للغة تتميز بصفات معينة ، وتترك أثرا قويا في ذهن من يعيها ويحفظها ، بل ان عقل المتلقى يقوم بدور أساسي في التفكير اللغوي ، أو ما يمكن أن نسميه « باستكمال الناقص » فذهن المتكلم وذهن السامع يحتفظان بلامح الكلمة طالما وعى كل منهما الأصول لمادته اللغوية .

وضغوط الدلالة والابلاغ تحكمهما بجانب ذلك ضوابط للصيغ الذهنية تساعد اللغة على الربط بين الوحدات ، وتأتي الاسلوبية من وراء هذا النحو لتتحرك في حرية بعيدة عن القيود النحوية ، وليس معنى هذا وجود تنافر بين النحو والاسلوبية ، بل أن الاسلوبية رهينة القواعد الخاصة باللغة المتعامل بها ، فالنحو يحدد لنا ما نستطيع ، وما لا نستطيع قوله من حيث قدرته على ضبط قوانين الكلام ، بينما الاسلوبية تعطينا قدرة التصرف عند استعمال اللغة ، فهناك تلازم بينهما .

وهما يثير الانتباه ونحن نحاول تحديد مجال علم الاسلوب ، اختلاف هذا المجال ضيقا واتساعا منذ النشأة حتى يومنا هذا ، فقد جسد «بالي» الاسلوبية في الخطاب اللغوي عامة ، بمعنى تواجدها كلما وجد الكلام ، بينما هي مقصورة اليوم على العمل الأدبي وحده ، وربما كان مرجع ذلك الى أن «بالي» قد تشرب روح استاذة سوسير ، واستوعب مفهومه لمعيارية اللغة ، واختصاصها بنظام قد لا تشاركها فيه لغة أخرى ، حتى أنه ليصعب علينا الحكم بأفضلية لغة على لغة في هذا النظام ، مما أدى الى أن أصبح مجال الدراسة اللغوية شاملا للغة الخطاب بما فيها من لهجات أو لغات .

كما أن مفهوم « بالى » . . وان اتسم بالشمول - قد أدى الى تضيق المجال الاسلوبى فى الدراسة الحديثة ، ذلك اننا اذا فهمنا النص عامة بما فيه من حقائق لغوية استطعنا أن نلمح فيه أبعادا ثلاثة :

بعدا دلاليا ، وبعدا تعبيريا ، وبعدا تأثيريا ، ولو طبقنا هذا القول على ما بين أيدينا من مباحث أسلوبية لوجدناها تتجه الى البعد التعبيري والبعد التأثيري ، ويتضح هذا البعد التعبيري من خلال قدرة المتكلم فى الإفصاح عن مشاعره لكى ينفس عما يعتمل فى صدره ، بحيث يطلق بخاره الحبس فى اتجاه من يتحدث اليه ، بينما يتضح البعد التأثيري بالتركيز على من يوجه اليه الكلام لدفعه الى فعل معين . وهذان البعدان يختلفان عن البعد الوظيفي الذى يقتصر على مجرد الاعلام أو الإبلاغ .

والأديب لا يمكن أن يقدم شيئا من هذه الأمور - تعبيرية أو تأثيرية أو ابلاغية - الا اذا مد بوسائل فنية معينة ، وليس للأسلوبى من عمل سوى فحص هذه الوسائل .

ونجد جاكبسون يغفل عملية التداخل بين الحدث اللغوى الاعلامى والحدث الأدبى مكتفيا باثبات كون الأسلوبية فنا من أفنان الدراسات اللغوية ، تتداخل فيها البحوث الجمالية واللغوية ، حتى أصبح هناك شبه تحالف بين علم اللغة والأدب ، حيث استخدمت الدراسات الأسلوبية معايير لغوية علمية .

ويحاول « جون ستاروبنسكى Jean Starobinsk اثبات استقلال مجال الدراسة الأسلوبية من خلال إعطائها امكانات تفوق اللغة ذاتها » انطلاقا من التسليم بشمولية الألسنية واشعاعها على كل علوم الانسان ، وتأكيدا على أنها علم يقفوا أثر الحيوان الناطق ، ولا يكون حيوان ناطق الا وهو حيوان مفكر ، منصت كاتب ذو خيال وذو أحلام ، وطرافة نظرية ستاروبنسكى تكمن فى أنه قلب سلم القيم ، فاذ يثبت الباحثون للألسنية سلطانا على الأسلوبية تراه يبوء الأسلوبية طاقة تجربها الألسنية نحو ممارسات متجددة ، وفى ذلك اثبات لاستقلال الأسلوبية عن الألسنية استقلالا ذاتيا » (١)

أما ريفاتير فيكاد يساوى بين الأسلوبية واللغوية ، حيث يحدد الأسلوبية بأنها علم يوضح الخواص البارزة التى تتوفر لدى المرسل ، والتر

(١) الأسلوبية والاسلوب : ٤٤ .

بها يؤثر في حرية التقبل لدى المتلقى ، بل انه يفرض على هذا المتلقى لونا معيناً من الفهم والادراك (١) .

ولكى يتمكن المتكلم من هذه السيطرة الأسلوبية فعليه أن يقدم شيئاً مفهوماً فلا يكفي أن نحترم سنن اللغة وقواعدها النحوية فحسب ، بل يجب أن تكون للرسالة اللغوية منطقيتها ، وهى منطقية - لا شك - تضيق من مجال الحرية المتاح فى الأسلوبية ، فعندما يقول أبو تمام واصفاً جملاً :

سأخرق الخرق بآبن خرقاء كالهيم ق اذا ما استحم من نجده (٢)

فان مبدأ المقارنة الصونى والدلالى يأمر المتكلم بأن يتلافى تعبيراً بهذا الشكل ، برغم أن التركيب صحيح من وجهة النظر اللغوية ، ولكن باستخدام هذه المرادفات يقل حظ الجملة من البديهة لدى المتلقى .

وعلى المستوى الدلالى لابد أن تتألف الصلة بين المدلولات ، ولكى تكون الجملة ذات معنى لا يكفي رصف كلمات مأخوذة من قاموس أخذنا عشوائياً ، ان احتمال تكون جملة ذات دلالة ، عملية مستحيلة كما يقول Shannon سانون ان هذه الطريقة قد تعطينا مجموعة الفاظ متجاورة شكلاً فقط ولكنها بلا معنى (٣) .

ومن هنا نخرج من حقل الأسلوبية أمثال هذه التركيبات ، فلا مجال لرصد ما فيها من انتهاك أو انحراف ، وحتى ولو كان ذلك متحققاً بالفعل ، فعندما أقول : « الأفكار الخضراء ، هل الغضب القرمزى ؟ زئير السفينة » مجموعة تراكيب لا تجمعها دلالة معقولة ، مع أن كل تركيب على حدة مزود بانحنائه اللغوى ، لكن المنطق لا يقر تركيباً بهذا الشكل ، ليس فقط لخلوه من الترابط النحوى ، بل لخلوه أيضاً من الترابط اللغوى ؛ فالفارق بين التركيب الذى تدخله الأسلوبية ، والتركيب الذى لا تدخله يوجد فى الشكل الخاص الذى يصنعه المبدع فى الربط بين الدوال والمدلولات من جهة ثم بين الدوال بعضها البعض الآخر من جهة ثانية .

وهذا الطابع الخاص للعلاقات يبرز ويتميز فى كل نمط تبعاً للمستويات وتبعاً لكيفية انتهاك نمطية اللغة وسننها التقليدية (٤) .

(١) Michael Riffaterre-Essais de stylistique structurale-Flammarion, Paris, 1977 : 146.

(٢) الخرق : الفلاة - الخرقاء : الناقة - الهيم : ذكر النعام - النجد : العرق .

(٣) Structure du langage Poétique p. 100.

(٤) السابق : ١٨٩ .

وهذه العلاقات بنمطيتها أو انحرافها هي التي شغلت تشومسكى فى فكره النحوى ، ومحاولته استكشاف ديناميتها على نمط الأساليب الرياضية التي ينظر فى كل عنصر منها على حسب علاقته بالعنصر الذى يسبقه .

فتشومسكى كان يأخذ فى الاعتبار دائما أن التراكيب ليست مجرد تكوين كلمات ، أو مجرد تجاوز الفاظ ، بل أن أساس التركيب - عنده - يتمثل فى مجموعة العلاقات المعقدة بين الكلمات ، حتى ولو لم تكن متجاورة ، بل ان هذه الأخيرة قد تأخذ اهتمامه أكثر من غيرها .

ومن الملاحظ أن شبكة العلاقات تمثلت عنده فى مستويين واضحين : تتجمع الأولى فى شكلها العميق على أساس النحو بمعناه العام ، وتتجمع الثانية فى شكلها السطحي على المستوى الصوتي ، وكلا المستويين يتلاحمان بحيث يؤثر الأول فى الثانى ويطفو عليه ، من خلال تصور العمل الأدبي مجموعة من الخصائص بينها توالد ديناميكى ذاتى (١) .

ومن الأمور الهامة التي دعا اليها تشومسكى فى هذا المجال هو الانتقال بالدراسة اللغوية من المرحلة الوصفية التصنيفية لتركيبات الأسلوب الى مرحلة التفسير ، وبهذا تأخذ ديناميكية العلاقات على كافة مستوياتها طابعا كيفيا .

وكما فرق سوسير - من قبل - بين اللغة والكلام ، نجد تشومسكى يفرق بين القدرة اللغوية ، وبين الأداء اللغوي الفعلي ، وهو يعنى بالأول ما يمتلكه المبدع من وسائل التعبير ، بينما يعنى بالثاني التحقق الفعلي لهذا التعبير ، وقد أدخل تشومسكى فى نطاق المصطلح الأول ما يمتلكه من معرفة حدسية تتيح للفرد معرفة امكانية تكوين جملة ما أو عدم امكانية ذلك فى لغته التي يتكلم بها ، كما تتيح له الحكم بسلامتها أو بعدها من الصواب (٢) .

« وكلمة الكفاية - أو المقدرة اللغوية - عند تشومسكى تعنى أكثر مما تعنيه كلمة لغة عند دي سوسير ، لأنها تفترض وجود نشاط ابداعي لدى الذات المتكلمة ، يتعارض مع الطابع السلبي ، غير المتعمد ، أو غير المتدبر ؛ الذي كان دي سوسير ينسبه الى اللغة » (٣)

(١) Principes de Linguistique appliquée p. 129.

(٢) Syntactic Structures-Noom.

Chomsky-Mouton the Hogue. Paris, 1972 : 94.

(٣) مشكلة البنية : ٧٢ .

اننا محصورون بين ضرورة أن يفهمنا من توجه اليهم الكلام ، وبين الطابع العام الذى يمكن أن ننسق عليه هذا الكلام ، مع ما فيه من انحناء وانحراف عن النمط المؤلف . ذلك أن اختيارنا الواعى يخضع بالضرورة لمتطلبات اللغة وسننها ، ولقواعد النحو وأصوله ، ورسوم الصرف ، ونظام تسلسل الكلمات ، وهذا الأخير ربما كان اخفها واكثرها ليونة . ينضاف الى ذلك أنه لا يوجد سياق تعبيرى ، أو نظام لغوى يمكن أن يتساوى مع غيره حرفيا ، فعندما أقول : (لا يمكننى ، لم أتمكن ، سوف لا أتمكن) أجد أن الجملة الأولى تلقائية ، أما الثانية ففيها نوع من التلطف ، أما الثالثة فهي غاية فى التكلف .

وعندما أقول : (اذا طرقت الباب سوف يفتح لك ، اترك الباب وسوف يفتح لك) ففي الجملة الثانية نجد اضافة للمعنى متمثلة فى دعوة صريحة وثقة لا تبدو فى الجملة الأولى ، وهذا يؤكد ما قلناه من عدم تساوى الانسقة اللغوية والنحوية حرفيا .

ومن هنا جاءت الحرية والقيود فى آن واحد ، ومن هنا أيضا يكون منطلقنا لدراسة الاسلوب وتحديد مجاله ، بحيث يمكن أن نترجم اختيار مستقبل اللغة بكل عناصرها وبكل قيودها الى خواص اسلوبية ، ويجب أن نضع فى اعتبارنا دائما أن هذه الخواص يمكن تزييفها باغراقنا فى ذاتية الأسلوبى نفسه ، ولذا فيجب على الأسلوبى أن يكون موضوعيا أمام هذه المادة اللغوية المتمثلة فى النص الأدبى ، وأن يدرك أن تعبيرات هذا النص إنما تأتى نتيجة أمور غاية فى التعقيد ، وليس ذلك لأنها مرتبطة بمبدعها فحسب ، بل أن سحر التوصيل ، والأثر المباشر الذى يقع على المتلقى هو من أهم العوامل المتصلة بالتعبير ، بل من أهم العوامل التى تترك أثرها الجمالى فى الأداء الفنى (١) .

تلك هى جملة الأسس التى تركزت حولها المباحث حول المجال الأسلوبى ، ذلك اذا صرفنا النظر عن مجالات أخرى جادة ومثمرة كان بينها وبين علم الاسلوب تماس وتداخل كالبنائية والشكلية ، وكلها قامت على أساس لغوى فى فهم النص الأدبى وتقده .

لقد كان سوسير صاحب الفضل الأول فى ظهور هذه الدراسة المبكرة ، والتى أفاد منها بالى افادة عظيمة ، فظهرت الاسلوبية على يديه ، ولكن - كما عرضنا - رغب كثير من الدارسين بعده عن اسلوبيته الى

(١) Le style et ses techniques, p. 10-11.

الوان أخرى من البحث والدراسة تبلورت فيما بين أيدينا اليوم من فكر أسلوبى .

« واذا كانت ألسنية سوسير قد انجبت أسلوبية بالى ، فان هذه الألسنية نفسها قد ولدت الهيكلية التى أحتكت بالنقد الأدبى فأخصبها معا شعرية جاكبسون ، وانشائية تودروف وأسلوبية ريفاتار ، ولئن اعتمدت كل هذه المدرس على وصيد ألسنى من المعارف ، فان الأسلوبية معها قد تبوأ منزلة المعرفة المختصة بذاتها أصولا ومناهج » (١) .

ونشير هنا الى عدم تناقض هذا الاختصاص بالذات مع احتياجات الأسلوبية للاستعانة ببعض العلوم للمساعدة فى مجال بحوثها كعلم الأصوات ، ودراسة الألفاظ ، والنحو المعيارى ، والنحو التاريخى ؛ ودراسة اللغات العامة - التى هى فرع منها - بل يمكن أن نجد مدخلا هنا أيضا لعلم النفس وعلم الاجتماع ، وعلم الجمال ، والبلاغة المتجددة ، وكلها تساعد - بلا شك - فى تحديد العلاقة - كما وكيف - بين التعبير والاحساس ، كما تحدد الظروف والملابسات التى تمت فيها تحديد هذه العلاقة ، فليس على دارس الأسلوب أن يأخذ موقفا معاديا من هذه العلوم المجاورة ، بل عليه أن يأخذ منها ما يناسب مهامه فيما يتعلق بدراسة الأساليب (٢) .

(١) الأسلوبية والأسلوب : ٤٧ .

(٢) Le style et ses techniques, p. 18.

نظرية التوصيل

ان التعبير عن الفكرة - الذى يتم بالكلمة المنطوقة أو المكتوبة . هو نوع من الاتصال ، وهذا التعبير يعتمد أساسا على وجود نشاط لغوى مرسل من المتكلم ونشاط مماثل من المتكلم ، وغالبا ما يكون هذا الاتصال موضوعيا خالصا ، أو فكريا محضاً ، يقتصر على تقديم ملاحظة معينة ، أو اخبار عن شئ محدد ، ولكن غالبا أيضا ما يضاف الى هذا العنصر الموضوعى عنصرا ذاتيا يتمثل فى محاولة التأثير على هذا المتكلم ، وفي هذا المجال نجد الاستعانة الأساسية بكل الطاقات والامكانيات اللغوية كما وكيفاً ، من حيث المفردات والجمل والتركيبية الصوتية بما فيها من نبر أو طريقة النطق ، وبمعنى آخر فأننا نجرى اختيارا فى المادة المتاحة والتي يقدمها النظام العام للغة ، وليس ذلك - فقط - من خلال احساسنا بها ، بل - أيضا - من خلال الاحساس الذى نفترض وجوده لدى المتكلم ، ولعل هذا يدعونا الى القول بأن دراسة الأساليب تقتضى - بجانب اللغة - جوانب نفسية واجتماعية .

ولباحثون - فى محاولتهم خلق نظرية تطبيقية لعملية التوصيل - يتجهون الى منهج تحليلي للرسالة اللغوية طبقا للعناصر الدلالية والجمالية للغة ، ويتجهون - باهتمام أكبر - الى العلاقات التى يمكن أن تقوم بين كل عنصرين من هذه العناصر ، وما يمكن أن تحتويه من توافق أو تخالف ، وما يترتب على ذلك من نقل المحتوى فى شكل معين من الصياغة ، كما أنهم يدرسون السرور والمتعة التى تنتج عن تلقى هذه الرسالة .

وينبغى أن نتعرف على الأساس اللغوى لهذا التحليل كما جاء عند جاكبسون « فهو يرى أن كل حدث لغوى يتضمن رسالة وأربعة عناصر مرتبطة بها هى : المرسل والمتلقى ومحتوى الرسالة والكود أو الشفرة المستعملة فيها ، أما علاقة هذه العناصر بعضها ببعض فهي متنوعة متغيرة ،

فقد يحدث أحيانا أن تعمل الوظائف المختلفة لها بشكل منعزل ، لكن المؤلف أن نجد مجموعة من الوظائف متماسكة مترابطة ، لا تتكدر مع بعضها البعض ولكنها تنتظم في مراتب مما يجعل من الضروري أن نقوم بالتعرف على الوظائف الأساسية والوظائف الثانوية ، (١) .

وكما يقول جوزيف فندريس اللغة نظام من العلامات يستخدم للتفاهم بين البشر (٢) وهذا المفهوم الضيق لمعنى اللغة يتفق مع الدراسات اللغوية الحديثة من أن اللغة أداة للاتصال ، ومن طبيعة الأمور أن يدخل عنصر التفكير والتفاهم في هذا الاتصال ، كما لابد من دخول عنصر الاتفاق على الأداة اللغوية أو التوافق على وسيلة معينة - ولا تغيب هنا الدوافع - الداخلية أو الخارجية - لهذا الاتصال ، والغراض المحددة التي يسعى اليها المتكلم عن طريقه .

وهذا الاتصال القائم على التفكير لا يتم في فراغ ، وإنما يتم من خلال العلامات التي تم الاتفاق عليها بين أفراد بيئة لغوية محددة ، وقد يكون الغرض - أو الهدف - مجرد ابلاغ أو اعلام ، وقد يتجاوز ذلك الى أن يصبح عملية ابداعية تتوفر فيها النية الجمالية .

ومن هنا يمكن تحديد الاتصال « بأنه استجابة أو مسلك يحدث بناء على منبه أو أكثر من منبه من المؤثرات الوراثية والبيئية ، ويكون للانسان من ورائه غرض أو أغراض يقصد اليها ، وهذه الاستجابة أو المسلك قد تصبح بدورها - بالاضافة الى المنبه الاصل - منبها مباشرا يفضى الى استجابات أخرى يلي بعضها بعضها ، ويترتب بعضها على بعض ، تصدر من الفرد نفسه ، أو ممن يتصل به من الأفراد ، أو منهما جميعا » (٣) .

والتفكير الأسلوبى في هذا المجال يقوم على بعض الافتراضات التي يستمدّها من الدراسة اللغوية بوجه عام ، وعلم الدلالة بصفة خاصة ، وأبرز هذه الظواهر الدلالية أن الرصيد الذي يختزنه معجم لغة ما له مجموعة دوال تواضعت عليها اللغة في أصل النشأة ، فكل دال له مدلول واحد ، وكما يقول علماء اللغة ان اللفظة توضع لموضوع واحد ، ولكن الفكر قادر

(١) نظرية البنائية : ٢٨٣ .

(٢) السلك اللغوى ومهاراته - محمد عبد الحميد أبو العزم - مطبعة مصر الطبعة الأولى

١٩٥٣ : ٢٦ .

(٣) السابق : ٣٧ .

دائماً على تحريك هذا الموضع من منزلة الى منازل أخرى ، كما أنه قادر على تغيير شحنات الالفاظ وذلك بوضعها في سياقات متجددة غير مألوفة في الاستعمال ، أو منحرفة عن النمط الأصلي للمواضعة ، وهو ما أطلق عليه كلمة « المجاز » ، ومن هنا تعددت المدلولات بالنسبة للدال الراحدة من سياق الى سياق آخر ، وبالضرورة فإن أى صورة ذهنية مدلول عليها سيكون لها أكثر من دال في شبكة الدوال المدلولات .

وعند تناول هذه الدلالة لا نريد قصرها على تلك التي تؤخذ من المعاجم وحدها والتي تنصب على اللفظة باعتبارها وحدة للنظام اللغوى ، وإنما نقصد أيضا الى الدلالة التي يتعاطاها المبدعون .

المبدع

ان علاقة المبدع بالدوال مغايرة لعلاقة المتكلم بها ، لأن الثانى يعبر بما يقتضيه المتعارف عليه من العبارات ، وهو على وعى بالدلالة ومشتقاتها التى تكمن فى العلاقات ، أما المبدع « فليس فى عمله استعمال اللغة ، اذ الشعر ليس بسبيل الأمور العملية ، وانما هو نظرية ورؤية ، قوامه من اللغة ذاتها فالشاعر - كما يقول سارتر - لا يستخدم الكلمات بحال ولكنه يخدمها ، وهو أبعد ما يكون عن استخدام اللغة أداة ، وقد اختار طريقه اختيارا لا رجعة فيه ، وهو طريق فرضه عليه مسلكه الشعرى فى اعتبار الكلمات أشياء فى ذاتها ، وليست بعلامات لمعان ، والكلمات للمتحدث خادمة طيبة ، وللشاعر عصية أبية المراس لم تستأنس بعد ، فهى على حالتها الوحشية ، والكلمات للمتحدث اصطلاحات ذات جدوى ، وأدوات تبلى قليلا قليلا باستخدامها ، يطرحها حين لا تعود صالحة للاستعمال ، وهى للشاعر أشياء طبيعية ، تنمو طبيعية فى مهدها كالعشب والأشجار » (١) .

فالمبدع يمتلك المقدرة على نقل أفكاره فى أشكال وطرق متنوعة ، وعليه فان الخاصية اللغوية يمكن أن تثير انفعالات متعددة ومتميزة تبعا للسياق الذى ترد فيه ، وينتج عن ذلك أن نفس الانفعال يمكن أن نشير به بوسائل أسلوبية متعددة ، وهكذا يكون لتركيب الأسلوب وما ينتج عنه من أثر انفعالى مطابقا لخاصية الدوال والمدلولات فى الدراسة اللغوية ، وبهذا تمتلك الأسلوبية سبلها الخاصة بها مثلما للغة الخطاب هذه السبل الخاصة بها أيضا .

(١) التركيب اللغوى للأدب ٦٠ ، ٦١ .

ان دراسة النص الابداعي لابد أن تعتمد على تحليل العلاقة بين صياغته وبين العالم الذي نعيش فيه من خلال واقعه ، ولقد كان أفلاطون وأرسطو ومن جاء بعدهما ممن سموا بالكلاسيكيين دورا في تأكيد أهمية الواقع الخارجي على حساب المبدع ذاته من خلال نظرية المحاكاة .

كان أفلاطون ومن تبعه يعتبرون الأسلوب صفة تتوفر في بعض الكتابات وتفتقدها بعضها الآخر ، بينما اختلفت نظرة أرسطو ومن تبعه فكانوا يعتبرونه صفة لابد من توافرها في كل أنواع التعبير الأدبي ، وان اختلفت درجة الجودة من عمل لآخر . ويرتكز مفهوم أفلاطون للأسلوب على أساس ان كل فكرة لابد أن تكون كاملة في المضمون والشكل ، والتعبير عن الفكرة يتم في شكل معين ، والطريقة التي يتم بها التعبير هي ما نسميه الأسلوب ، وهكذا يكون الأسلوب صفة حتمية متميزة للتعبير ، فلا يمكن أن يكون للفكر وجود خارجي اذا لم يتم التعبير عنه بالأسلوب (١) .

وقد ترتب على حتمية افلاطون أن نظر الأدباء الى الأسلوب كوسيلة تتيح لهم مجالا للامتياز والتفرد حتى يمكن نقل أفكارهم . ورأى الناثرون في الأسلوب مزيجا من الجمال والحقيقة ، أو كما يقول والتر باتر : (انه التكيف الاحسن للتعبير عن الرؤية الداخلية) . أما الشعراء فعندهم ان الالهام يسبق الأسلوب ، ولذا يقول ماثيو أرنولد عن وردز ورث : (يبدو أن الطبيعة نفسها قد أخذت القلم من يده وكتبت له بقدرتها المجردة الشفافة النافذة) .

ويعرف ستانداال الأسلوب على أنه : (يضيف لفكرة معينة جميع الظروف المحسوبة لانتاج تأثير كلي لابد لهذه الفكرة من احداثه) (٢) .

أما من تأثروا بأرسطو فينظرون للأسلوب نظرة شاملة ، ويتصورونه كنتاج لعوامل كثيرة ولذا فان فهمهم للأسلوب يرتكز على ربطه بمبدعه ، يقول بوفون (٣) : ان المعارف والوقائع والكشوف يسهل نقلها وتعديلها،

(١) انظر : المدخل في النقد الأدبي - نجيب فايق اندراوس - الانجلو المصرية -

سنة ١٩٧٤ : ٥٠ .

(٢) السابق : ٥٠ ، ٥١ .

(٣) (١٧٨٨ - ١٧٠٧) Buffon, georges Louisleclere

عالم في الطبيعة ، وله اهتمامات أدبية في نفس الوقت ، وقد اهتم باللغة التي تستخدم في النصوص الأدبية عامة ، واعتبر أن اللغة في صياغتها وأفكارها انما تعبر عن شخصية صاحبها ، وخلود الأدب يتحقق بروعة نعوته ، ومن أبرز مؤلفاته (مقالات في الأسلوب) .

بل تكتسب كثيرا من الثراء اذا تناولتها أيد كثيرة خبيرة ، فهذه الأشياء خارجة عن الانسان ، أما الأسلوب فهو الرجل نفسه .

ويقول شوبنهاور : ان الأسلوب هو فراسة العقل . ويقول نيومان : ان الأسلوب هو التفكير باللغة (١) أى أن هناك أساليب بقدر ما يوجد من مبدعين ، ويؤكد هذا المعنى فى ربط الأسلوب بمبدعه (لارومييه Gustave Larroumet) عندما جعل الكتابة مهنة بينما أبعد

الأسلوب عن صفة العلمية بل « ان الأسلوب شخصى كلون الاعين ونبرة الصوت ، ومن الممكن أن يتعلم المرء مهنة الكتابة ، ولكنه لن يتعلم أن يكون له أسلوب ، ان من الممكن أن يصبغ الأسلوب كما يصبغ الشعر ، ولكنه من الواجب عندئذ أن نستأنف نفس العملية كل صباح ، وألا يصرفنا عنها صارف ، ان تعلم الأسلوب يبلغ من عدم جدواه أننا ننسى كل يوم ما نتعلمه عنه ، وعندما تضعف قوة الحيوية تضعف جودة ما نكتب ، والمران الذى ينمى الملكات الأخرى كثيرا ما يضعف هذه الموهبة .

ان الأسلوب هو أن تتكلم لهجة خاصة وسط اللغة العامة ، لهجة فريدة لا يمكن محاكاتها ، ومع ذلك فهى لغة الجميع ، ولغة فرد واحد» (٢) . وربما كان هذا الفهم لمعنى الأسلوب هو الذى جعل الدكتور عز الدين اسماعيل يرى فيه جانبين واضحين هما (الشخصى واللاشخصى) ، ذلك ان الخبرة العملية تقتضى ان يكون الأسلوب صفة عقلية متحققة فى اللغة ، ويتبع هذا أن تكون لغة الأديب شخصية .

لكنه يعود ويرى ان الأديب يستخدم اللغة السائدة فى مجتمعه ، وهو لكى يوصل فكرته أو شعوره الى الآخرين مضطرا لأن يستخدم هذه العملة التى يتعامل بها الناس ، فكيف يتسنى لنا القول بأن لغة الأديب لغة شخصية صرف ، وهو فى الحقيقة يستخدم لغة الآخرين كذلك ؟

الأديب يستخدم اللغة السائدة ، هذا لا شك فيه ، بدليل أننا لانجد أدبيا فى القرن العشرين يستخدم لغة القرون الوسطى .

أما لغة الأديب من حيث كونها لغة شخصية ، فهذا لا شك فيه أيضا ، بدليل أننا نجد لكل أديب أسلوبه الخاص الذى يميزه عن غيره من الأدباء ، وبهذا يتمثل فى الأسلوب العظيم الجانبان : الشخصى واللاشخصى (٣) .

(١) المدخل فى النقد الأدبى : ٥١ .

(٢) فى النقد والأدب - د . محمد مندور - نهضة مصر : ١١٢ - ١١٣ .

(٣) الأدب وفنونه - دار الفكر العربى ط ٧ ، ١٩٧٨ : ٤١ .

ويكاد الدكتور عز الدين يتفق في هذا مع المفكر الألماني «شليمر ماخر (١٨٤٣) م» الذي يرى في النص وسيطا لغويا يقوم بنقل فكر المؤلف الى قارئه ، ولذا فهو يشير - في جانبه اللغوي - الى اللغة بكاملها . ويشير - في جانبه النفسي - الى الفكر الذاتى لمبدعه ، وتقوم بين الجانبين علاقة جدلية ، وطبيعة العلاقة بين المبدع وبين النص اللغوي تتمثل في أن اللغة تحدد للمؤلف طرائق التعبير التي يسلكها ، وللمغة وجودها الموضوعي المتميز عن فكر المؤلف الذاتى ، وهذا الوجود الموضوعي هو الذي يجعل عملية الفهم ممكنة ، ولكن المبدع - من جانب آخر - يعدل من بعض معطيات اللغة التعبيرية ، ويحتفظ ببعضها الآخر ، وهذا ما يجعل عملية الفهم ممكنة .

هناك اذن في النص جانبان : الجانب الموضوعي الذي يختص باللغة ، وهو الذي يجعل عملية الفهم أمرا ممكنا ، والجانب الذاتى الذي يتمثل في فكر المؤلف ويتجلى في استخدامه الخاص للغة (١) .

واذا كان أرسطو ومن قبله افلاطون قد أكدوا أهمية الواقع الخارجى على حساب المبدع ، فان النظرة الجديدة للأدب ترى في الابداع الحق ما يتجاوز الواقع ويخلق له أبعادا جديدة ، وهذا الخلق يستند الى ما في المبدع من قيم وعناصر جمالية مؤثرة (٢) .

بل أن الرومنسية تعطى للمبدع أهمية تفوق أهمية الواقع ذاته ، فالعمل الابداعي تعبير عن العالم الداخلى للفنان ، وفهمنا للنص الأدبي يعتمد - قبل كل شيء - على فهم المبدع أولا ، وذلك يتم بتجميع كل ما يمكن الحصول عليه عن حياة هذا المبدع وسيرته الخاصة ، وبهذا يتأكد تميز كل أسلوب عن أسلوب آخر ، وتفرد به خصائص لا توجد في سواه من خلال ارتباطه بهذا التكوين الخاص لمبدعه .

وفضيلة الأدب - عند الرومنسيين - هي كونه معبرا عن الذات ، وإن يمثل مع التجربة كلا متماسكا يكاد يكون فيه الأسلوب بصمة لصاحبه ، حتى أنه ليتعذر علينا الفصل بينهما ، بل إن الأسلوب قد يكتسب قوته من طبيعة الشخصية التي استخدمته « وكم من عبارات كان لها أثرها في النفوس لم تكن لتحدث هذا الأثر لو لم تصدر عن

(١) الهرمنيوطيقا وستصيلة لسبر انسى - د. نصر أبو زيد - فصول ٣ أبريل سنة ١٩٨١ : ١٢٤ ، ١٤٥ .

(٢) النقد الأدبي الحديث اصونه واتجاهاته - د. أحمد كمال زكى - النهضة العربية بيروت ١٩٨١ : ٢٥ .

شخصية بذاتها ، ان الأديب ذا الشخصية القوية المؤثرة يخلق للكلمة - باستخدامه إياها - مجالا واسعا ، ولا يلبث الكثيرون أن يجدوا أنفسهم واقعين فى أسارها ، فمن حيوية الشخصية وقوتها تستمد الكلمة ، وهى بهذه الحيوية والقوة تؤثر فى الآخرين وتفرض نفسها عليهم « (١) »

وعلى هذا فالأسلوب سمة شخصية لا يمكن أخذه ولا نقله ولا تعديله ، باعتباره خاصية فى الأداء اللغوى لا يمكن تكرارها .

وهذا المنهج فى فهم الأسلوب وربطه بمبدعه يعلله الشايب بأننا اذا سمعنا كلمة الأسلوب فهمنا منها العنصر اللفظى الذى يتكون من الكلمات والجمل والعبارات ، وهذه الصورة اللفظية لا يمكن أن تحيا مستقلة ، وانما يرجع الفضل فى نظامها اللغوى الظاهر الى نظام معنوى آخر انتظم وتآلف فى نفس الكاتب أو المتكلم ، فكان بذلك أسلوبا معنويا ، ثم يجيء التأليف اللفظى على مثاله ، ومعنى هذا أن الأسلوب معان مرتبة قبل أن تكون الفاظا منسقة ، وهو يتكون فى العقل قبل أن ينطق به اللسان أو يجرى به القلم .

فالأسلوب يمثل طريقة الأداء ، أو طريقة التعبير التى يسلكها الأديب لتصوير ما فى نفسه ونقله الى سواه (٢) .

ولعل الاهتمام بالمبدع هو الذى جعل الدكتور زكى نجيب محمود يقوم بتكثيف عملية التطابق بين النص ومبدعه ، فلم يقتصر على مجرد جعل النص - أو الأسلوب - صورة لصاحبه بل جعله هو نفسه شخصية صاحبه ، وربما كان مرد ذلك هو مقولة بوفون التى سلف ذكرها ، فالأسلوب الأدبى كالسعادة لا يمكن أن يخطئها أحد اذا صادفها فى انسان سعيد . فالانسان عندما يقرأ لكاتب ذى أسلوب لا يتردد لحظة فى ادراك هذه الحقيقة فيه ، وأسلوب الكاتب صاحب الأسلوب هو صورته مرسومة فى أحرف وكلمات ، ويمكننا أن نقول ما شئنا عن العوامل الاجتماعية التى تميل بالأفراد نحو التشابه ، ماداموا أفرادا فى جماعة واحدة ، الا أن الانسان الفرد مدفوع بفطرته الى ان يلتمس لنفسه فردية خاصة لا تشاركه فيها فرد آخر ، وقد يستطيع الانسان أن يميز نفسه ويثبت فرديته فى طعامه وثيابه وأثاث بيته ، ولكنه قد يعجز عن ذلك أحيانا فلا يجد سبيلا

(١) الأدب وفنونه : ٣٣ .

(٢) الأسلوب : ٤٠ - ٤١ .

لتحقيق هذا التفرد الا من خلال استعمال الكلمات كلاما اذا تكلم أو كتابة
اذا كتب .

ذلك أن الانسان في العادة يود أن يستعمل محصوله اللغوي بطريقة
خاصة به ، ومن ثم تنشأ اللوازم في طرائق الحديث ، والحظ من شئت
من الناس ، تجده ان تشابه مع سواء في الكثرة الغالبة من الفاظه وعباراته
فهو حريص كل الحرص - عن وعى منه أو عن غير وعى - ان تكون له
لوازمه الخاصة الفريدة ، فيكرر كلمة بعينها ، أو يستخدم عبارة بذاتها .
حتى لتصبح علامة دالة عليه .

واذا كان ذلك موجودا في المجال العام للتخاطب فهو موجود بشكل
أخص في مجال الأدب والكتابة ، فما صاحب الأسلوب الا أديب يصوغ
عباراته على نحو يتفرد به ، حتى لكأنه جزء من سماته وملامحه ، يمكن
أن نعرفه به كما نعرفه بلامح وجهه .

وكلما ازداد الأديب سموقا في فنه الأدبي ، ازداد أسلوبه دلالة على
ذات نفسه ، فمن أسلوبه تستطيع أن تعرفه أي رجل هو ، ولا عجب ،
فليس الأسلوب شيئا مظهريا كالثياب وانما هو من الرجل لحمه وعظمه
ودمه ، أسلوب الكاتب هو الكاتب نفسه فكرا وخلقا وشخصية وجوهرا
وكيانا .

وفي ضوء ذلك يمكن أن ندرك الشخص وحقيقته من خلال أسلوبه ،
فها هو العقاد ، وهذه هي كتابته ، فلو لم نتقابل معه ولم نتحدث اليه ،
ولم نعلم من أمر حياته الشخصية قليلا ولا كثيرا ، لوجدنا في أسلوبه
طبيعة الجدة والصرامة ، فالعقاد الانسان رجل صارم جاد ، وكتابته
مستقيمة لا خلل فيها ولا خطأ ولا هلهلة . ولا تفكك ولا تحلل ، وهكذا العقاد
الانسان يسير على الجادة ، لا يسهل اغراؤه لينحرف هنا أو هناك . وكتابه
العقاد لم يرد بها أي يسرى عن قارئه همومه ، أو أن يستجلب لعينه
النعاس ، بل أراد أن ينبهه ويطرد عنه النوم ، وهكذا العقاد الانسان
لا يتزلف القارئ ولا يمالئه ، ولا يكتب له ما يسلبه ، بل هو ينحده ،
ويعلمه ، ويوقظه ، ويقلقه ويؤرقه ، فكتابته كتابة رجل عزوف صلب
عنيده .

فالأديب لا يكون أديبا الا اذا تفرد بطريقة التعبير ، ثم لا تكون

العبارات ذات اسلوب معبر الا اذا جاءت صورة لصاحبها سالت على الصفحات مدادا في جمل وكلمات (١) .

والواضح أن الاسلوب بهذا أصبح يمثل لوحة اسقاط باعتباره الوسيلة الأساسية لفهم الدوافع الكامنة في أعماق الشخصية ، ولذا فان دراسة الاسلوب من هذه الناحية يجب أن تهتم بالشكل والمضمون معا وصلتهما بالمبدع ، وما ينتج عن هذه الصلة من متعة وسرور له ، وربما كان هذا السرور مرجعه الى رغبته في التخفف من اثقاله الخاصة ، ومحاولة تحقيق رغباته في ابداعه اللغوي والتي لم تجد لها منفذا في عالم الواقع ، والمبدع لا يستمد لذته من التعبير عن عواطفه وحدها بل ينضاف الى ذلك استيلاؤه على مقاليد لغته وسيطرته على ابنيته في تشكيل الجمل والعبارات .

« ولا ريب أن الناس يتفاهمون ببواطنهم أكثر مما يتفاهمون بظواهرهم ، وان لاح لنا أن الأمر خلاف ذلك ، لطول عهدنا باستخدام اللغة في الأعراب عن مرادنا ، فما اللسان الا الموضح والمفسر لما عساه ينبهم على السامع من مجمل سر المتكلم ، ومما قد تحتويه أفكاره » (٢) وقد دأب العقاد في دراساته على الدعوة الى الفحص الباطني للعمل الأدبي « ومن الضروري أن نقرر أن نظرية الفحص الباطني تقوم أساسا على أن نتاج الأديب صورة لنفسه وتاريخ لحياته الباطنية ، ثم ينبغي أن ينحصر دور الناقد في البحث عن الأديب داخل الأثر المنقود . واذا تعذر ذلك ، أي عجز الناقد عن التعرف اليه - من خلال أدبه - فليس من شك في أن هذا الأديب وبخاصة اذا كان شاعرا ، ينبغي الا يعرف أو يدرس ولو كان له عشرات الدواوين » (٣) .

ولا شك أن أي موقف فكري أو عاطفي - بناء على ما سبق - يأخذ طريقه الى التعبير بما يؤكد فردية صاحبه ، ويمكن اعتباره وسيلة اسقاط تكشف عن طبيعة صاحبها وشخصيته الظاهرة أو الباطنة ، باعتبار أن الاسلوب طريق تتجسد فيه ملامح هذه الشخصية ، وربما كان الشعر - على وجه الخصوص - أكثر ألوان الاداء الفني تمثيلا لذلك « فالشعر طاقة يخلق بها الشاعر ما يمكن أن يكون إعادة خلق جديد ، وهو هنا ينافس

(١) في فلسفة النقد : ٩١ - ٩٣ .

(٢) الفصول - عباس محمود العقاد - مطبعة السعادة ط ١ ، ١٩٢٢ : ٢٢٣ .

(٣) النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته : ٢٥٣ .

الحلم فى أن كليهما تنشيط للذات ، وتفريغ لمكبوتات ، وهو بذلك اراحة نفسية من ضغوط غائصة فيتتنفس الشاعر من خلال اللغة ما يعيد توازنه النفسى اليه « (١) » .

والاسلوب بهذا كله يصبح خاصية طبيعية للانسان ، فكما يكون له قسما ت فى وجهة تميزه عن غيره ، كذلك يكون له أسلوب يميزه عن الآخرين ، ومعنى هذا أن الأديب حين يعبر عن شخصيته تعبيرا صادقا من خلال اتصاله بالحياة ومعاشة تجاربها ينتهى به الأمر الى أسلوب متميز يشتهر من خلال هذه الشخصية ومن هنا تعددت الأساليب بتعدد المنشئين والمبدعين .

ان هذه المفاهيم التى طابقت بين الاسلوب ومنشئه كانت ذات تأثير بالغ فى مجال الفكر والتحليل ، كما كانت ذات تأثير واضح فى مجال الدراسة الأسلوبية بعد أن غزت النقد بتياراته المختلفة ، ولعل هذا يكون مفسرا لذلك الاتجاه الذى طابق بين الأسلوب وعبقريه الكاتب .

ان التطابق بين الأسلوب والعبقرية أدى الى وصفه بأنه شرارة نوعية لا ينفذ اليها الفاحص الا بطريق الحدس ، وهو من أجل ذلك يحس ولا يعبر عنه ، وهنا نجد « ماكس جاكوب » يتخذ من ذلك قانونا بموجبه لا يكون للأديب أسلوب الا اذا أحسنا بطابع الانغلاق يغلف آثاره (٢) .

ومن تلك المقاربات فى تحديد الاسلوب ما وصف بأنه اشتقاق الأديب من الأشياء ما يتلاءم وعبقريته ، بل أن ذلك المفهوم يمتد الى الورا حيث يقول البعض : ان الاسلوب يطلق على ما ندر ودق من خصائص الخطاب التى تبرز عبقرية الانسان وبراعته فيما يكتب أو يلفظ . (٣) .

وفى مجال هذا التطابق أيضا بين الأسلوب والعبقرية نلاحظ أن «جيلفورد» انتهى من تحليله للنشاط الابداعى الى أن هذا النشاط يعتمد على ثلاثة أنواع من الوظائف النفسية تختلف أحيانا من حيث طبيعتها وتختلف دائما من حيث الدور الذى تقوم به فى عملية الابتكار .

اولها : مجموعة الوظائف الخاصة بالادراك والمعرفة ، وعلى أساسها يقوم أى نشاط ابتكارى فى الفن أو العلم أو الفلسفة .

(١) دراسة فى لغة الشعر - د. رجاء عيد - منشأة المعارف بالاسكندرية : ١٩ .

(٢) الأسلوبية والأسلوب : ٦٥ .

(٣) السابق : ٦٦ .

ثانيها : مجموعة الوظائف الانتاجية ، وهي تتدخل فى لحظات الانتاج لدى العبقري وتقوم على عناصر ثلاث :

الأصالة : التى تتميز بالتجديد ، وهى وظيفة مزاجية يصحب انطلاقتها شعور بالراحة .

الطلاقة : التى تتمثل فى السهولة أو السرعة التى تتيح للشخص استدعاء أكبر عدد من الألفاظ أو الأفكار أو التخيلات .

المرونة : التى تتمثل فى قدرتنا على التغير أمام المشكلات .
وهذه الوظائف تتوفر بدرجة عالية لدى العبقري المبدع .

ثالثها : وظيفة التقويم ، وهى التى تساعدنا على تقويم الأشياء .
وربما كان هذا التحليل أصدق محاولة لتحديد الوظائف النفسية التى تدخل فى كل عمل ابتكارى (١) .

ان تسليمنا بتطابق الأسلوب والعبقرية يجرنا الى وجود خصائص تلقائية فى عملية ابداع الأسلوب ، وقد تكون هذه الخصائص بعيدة عن الوعى مما أدى الى وصف الأسلوب بأنه بصمة لصاحبه أو توقيع يضعه فى عملية ابداعه .

وتصور فردية الأسلوب قد أدى الى محاولة تصنيفه حسب الخواص المميزة للشخصية فهناك الأسلوب المرتبط بأديب معين مثل الأسلوب « الهوميرى » نسبة الى الشاعر اليونانى القديم «هوميروس» والأسلوب « الميلتونى » نسبة الى الشاعر الانجليزى «جون ميلتون» والأسلوب « الشكسبيرى » نسبة الى الشاعر الانجليزى « ويليام شكسبير » ، بل قد يكون لأديب معين تأثيره العظيم حتى يرتبط اسمه بنوعين من الأسلوب : نوع يرتبط بأسلوب الأديب ككل ، ونوع آخر يرتبط ببعض الصفات المميزة لأسلوبه ، ومن هؤلاء « كارليل » والدكتور «جونسون» ، وفى بعض الأحيان يمتد نفوذ الأديب فيؤثر أسلوبه لا على معاصريه فقط بل وعلى الأجيال الملاحقة أيضا ، فالشيشرونية - وهى تعنى محاكاة أسلوب شيشرون - لا تزال ذات تأثير عظيم على كثير من الأدباء .

وفى العصر العباسى مثلا وجدت أربع طبقات من أصحاب الأساليب لكل منها رئيس يتزعمها بخصائصه ومميزاته .

(١) التفسير النفسى للأدب - د. عز الدين اسماعيل - دار المعارف ١٩٦٣ ، ٤٠ ، ٤١

الطبقة الأولى : يتزعمها ابن المقفع بطريقته الخاصة في الأداء وممن ساروا على دربه يعقوب بن داود وجعفر بن يحيى والحسن بن سهل وعمرو ابن مسعدة وسهل بن هارون والحسن بن وهب .

الطبقة الثانية : ويتزعمها الجاحظ بأسلوبه المتفرد أيضا الذي أثر في أجيال بأكملها حتى عصرنا هذا ، وممن تبعه ابن قتيبة والمبرد والصولي .

الطبقة الثالثة : ويتزعمها ابن العميد ، وممن تأثروا بطريقته صاحب بن عباد والخوارزمي ، والبديع ، والصابي ، والثعالبي .

الطبقة الرابعة : ويتزعمها القاضي الفاضل ومن حذا حذوه من أمثال ابن الاثير والكاتب الاصبهاني (١) .

ان ما عرضناه يؤكد عملية الربط بين الاسلوب ومبدعه من خلال منطلقين فكريين واضحين احدهما يتمثل في المعرفة الادراكية التي توازن بين الجزء والكل باعتبار أن الكل يستوعب كل أجزائه ، بل ينضاف اليها زيادة لا تتمثل في هذه الأجزاء هي طبيعة الاسلوب ذاته .

أما الآخر فيتمثل في محاولة تعمق الأثر الأدبي عن طريق الدراسة النفسية التي تحاول استخلاص عناصر الشخصية وتميزها من خلال أدائها الفني الذي يتجسد في اللفظ والعبارة والفقرة والقطعة المكتملة .

لا شك أن ذلك كله يؤكد منهجا له أثره الواضح في دراسة النص الأدبي ، خلق به اتجاهها في النقد ما زالت له مدارس منه واتباعه حتى اليوم .

(١) ذكر ابن أبي الاصبغ في تحرير التعبير : كان المتقدمون لا يحفلون بالسجع جملة : ولا يقصدونه بته ، الا ما أثبت به الفصاحة في أثناء الكلام ، واتفق من غير قصد ولا اكتساب ، وان كانت كلماتهم متوازنة ، والفاظهم متناسبة ، ومعانيهم ناصعة ، وعباراتهم راقية ، وفصولهم متقابلة . وتلك طريقة الامام علي عليه السلام ومن اقتفى أثره من فرسان الكلام كابن المقفع وسهل بن هارون والجاحظ وغير هؤلاء من العلماء والبلغاء .

وبرغم أن هذا المنحى فى دراسة الأسلوب كان له تأثيره فى مباحث
الأسلوبية - أقول برغم ذلك - نجد أن الاتجاه العام فى الأسلوبية كان
يميل فى كثير من مباحثه الى التخلي عن عملية الربط المحكم بين النص
ومبدعه ، ومحاولة إعطاء النص وجودا مستقلا عن حياة منشئة ، فنجد
« ستاروبنسكى يحدد ماهية الأسلوب بكونه اعتدالا وتوازنا بين ذاتية
التجربة ومقتضيات التواصل ، فيكون الأسلوب بهذا حلا وسطا بين الحدث
الفردى والشعور الجماعى ، أو هو تجربة الاعتدال بين الأنا والجماعة ،
سواء أكانت هذه الجماعة « هم أم نحن أم أنتم » فتكون وظيفة الأسلوب
أن يلطف من حدة الانزياح بين المعطى المعاش ، والمعطى المنقول » (١) .
ولقد تعامل اتجاه فصل الأسلوب عن مبدعه مع مقولة «مالارميه» بأن
الشعر لا يكتب بالأفكار وإنما يكتب بالكلمات .

وبرغم أن « سبيتزور » اعتمد فى منهجه النقدى أساسا على مباحث
فرويد فى التحليل النفسى ، نجده ينتقل بعملية تحليل الأسلوب الى
مرحلة جديدة أنكر فيها منهجه السابق ، وتحول الى التفسير الذى يعيش
داخل بنائية النص ، بحيث يكون الأسلوب سطحا خارجيا يقود الدارس
الى أغوار أخرى فى النص تساعد على إيجاد رؤية معينة للعالم ليست
بالضرورة لا شعورية أو شخصية ، وبحيث تكون مهمة الأسلوب مركزة
فى الممارسة العملية لأدوات اللغة .

ولا شك أن هذا الفهم للأسلوب هو دلالة على الرغبة فى التخلص
من التحديدات المفرطة فى ربط الأسلوب بالمبدع ، والاتجاه الى التحديد
الموضوعى الخالص ، « فادجار آلان بو » يرى أن العملية الإبداعية موجهة
من الألف الى الياء توجيها مشعورا به ، يحسب الشاعر فيه حساب كل
صغيرة وكبيرة ، ويرتب خطواته التالية القريبة منها والبعيدة ، فيقرر منذ
البداية أنه سوف يكتب مائة بيت مثلا ، ويقرر أنه سوف يكتبها حزينة ،
ويريد أن يشيع الحزن فى نفس قارئه ، ثم يفكر فى القافية التى شأنها أن
تثير الحزن أكثر من غيرها فيعثر عليها ، ثم يعود يفكر فى أشد الصور
اقترابا من الحزن وهكذا (٢) .

ان معظم رواد التفكير الأسلوبى قد أشاروا فى كثير من مباحثهم
الى ما يهدفون اليه من نقض مبدأ العبقرية والالهام فى الظاهرة الإبداعية

(١) الأسلوبية والأسلوب : ٧٠ .

(٢) الإبداع الفنى : ١٢٦ .

بحيث يكون للأسلوب وجودا مستقلا وحياة مستقلة عن حياة منشئه
وبحيث يتحول دور المبدع في العمل الفني كدور لاعب الشطرنج ، فهو الذي
يبدأ بمحاولة تشكيل تجربته في شكل صياغة لغوية ، ولكنها تستقل -
في هذا التشكل - عن ذاتيته لتتحول الى مجرد وسيط له قوانينه الداخلية .
وتأتي مهمة المبدع في تفضيل بعض طاقات اللغة وامكانياتها على بعضها
الآخر من خلال هذا التشكيل .

المتلقى

ذكرنا أن التفكير الاسلوبى يقوم على أركان ثلاثة ، وتناولنا بالدراسة الركن الأول وهو الذى يتصل بالمبدع ، وحاولنا فيها ائارة الطريق الذى يرتبط فيه الاسلوب بمبدعه ، كما أشرنا الى النظرة الموضوعية التى تحاول فصل النص عن مبدعه فى مقابلة من يجعل الاسلوب بصمة لصاحبه ، وهذا بدوره يقودنا الى التعرف على الركن الثانى والذى يتصل بالمتلقى .

ومن البديهي وجود المتلقى فى عملية الابداع ، بل هذا ما تؤكد التجربة الفعلية ، ذلك أن المبدع يحاول تلوين اسلوبه بحسب طبيعة من يوجه اليهم هذا الاسلوب ، وهذا المبدع هو الذى يجرى اختياره فى المادة التى يقدمها له النظام العام للغة ، وهذا لا يرجع الى احساسه بهذا النظام فقط ، بل يرجع أيضا الى الاحساس المفترض وجوده عند المتلقى « ان دراسة الاساليب كما تكون لغوية تكون أيضا نفسية واجتماعية على حد سواء ، ولذا فنحن لا نتحدث مع طفل مثلما نتحدث مع شخص بالغ ، أو مع شخص مثقف مثل حديثنا مع شخص جاهل » .

ان مراعاة الاحساس اللغوى عند المرسل اليه ، ليس فقط العامل الوحيد بل ان التسلسل الاجتماعى يتدخل ويجبرنا على تغيير طرقنا فى التعبير ، فنحن لا نتكلم مع شخص ذى شأن بنفس الطريقة التى نتحدث بها مع شخص يكون معنا على قدم المساواة ، ولا نتحدث مع الغريب مثل حديثنا مع القريب ، فان الظروف هى التى تجعلنا ننقص أو نزيد فى أدائنا من خلال الفارق الاجتماعى الموجود بيننا وبين المرسل اليه .

ان هذا التسلسل فى طرق التعبير محكوم بإطار الاتصال نفسه حيث لا نتكلم فى غرفة الاستقبال كما نتكلم فى الشكنات ، وان خطبة

تلقى فى اجتماع عام لا يمكن أن تأخذ خصائص خطبة أكاديمية « (١) .
فطبيعة المتلقى حاضرة حضورا بينا فى العملية الابداعية ، وهذا
راجع - بلا شك - الى أن المبدع يحاول بقدر ما أوتى من مقدرة بيانية
أن ينقل المتلقى الى الحالة التى يعايشها هو ، أو بمعنى آخر يحاول أن
ينقله الى نفس التجربة التى دفعته الى هذا الابداع .

ويتجه الدارسون الى لاسلوب باعتباره قوة ضاغطة يسلطها المتكلم
على المخاطب بحيث يسلبه حرية التصرف ازاء هذه القوة ، فكأن الاسلوب
أصبح بمثابة قائد لفظى للمتلقى .

هذه القوة الضاغطة تتمثل فيها عملية الاقناع بوسائلها العقلية
والتي من خلالها يسلم المتلقى قيادة للفكرة الموجهة اليه ، كما تتمثل فيها
عملية الامتاع التى تلون الكلام بكثير من المواصفات العاطفية الوجدانية ،
بحيث تكون هناك مزاجية بين الجانب الاقناعى والجانب الامتاعى ، كما
تتمثل فيها ثالثا عملية الاثارة والى بها يوقف المبدع المشاعر التى كانت
مختزنة عند المتلقى - أو يجمدها - تمهيدا لاحلال انفعالات جديدة ،
مسببة عن الطاقة الفكرية والعاطفية الموجهة اليه ، ومن ثم يمضى الشخص
المثار فى اتجاه ردود الفعل المثارة .

والحديث عن الاسلوب وربطه بالمتلقى ضارب فى القدم الى ما قبل
ظهور الاسلوبية المعاصرة ، بل ما قبل ظهور النقد الحديث كله . فافلاطون
تحدث فى بعض محاوراته عن الخطابة ملاحظا مطابقة الكلام لمقتضى
الحال - وهى الفكرة التى دارت فى كتب البلاغة عندنا - والتى يغلب
على الظن انهم نقلوها عنه - فكلام الخطيب ينبغى أن يكون ملائما
لسامعيه ، ومعنى ذلك انه لا بد أن يعرف أحوالهم النفسية ، حتى يجعل
خطبته مؤثرة فيهم ، وكأنه يوجب على الخطيب المعرفة الدقيقة بعلم
النفوس ، فلا بد أن يعرف طبائع من يستمعون اليه ، حتى يطابق بينهم
وبين كلامه ، كما يطابق بين كلامه وبين الموضوع الذى يتحدث فيه (٢) .
« والى مثل هذا أشار « لونجينوس » على أساس أن قيمة العمل
الأدبى يمكن أن تقدر بمراعاة حالة المتلقى ، ومن ثم يثار هذا المتلقى كلما
كان تأليف العبارات مناسبة ، غير انه يلح على أن يكون السمو أعظم
المناقب الأدبية ، بل أقدرها على أحداث هزة الانتشاء فى النفوس » (٣) .

(١) Le style et ses techniques : p. 9-10.

(٢) فى النقد الأدبى : د. شوقي ضيف - دار المعارف ط ٢ ١٩٦٦ : ١٥ .

(٣) النقد الأدبى الحديث أصوله واتجاهاته : ٣٦ .

اننا فى ظل هذا الفهم لا يمكن أن نتصور كون عملية الابداع تقوم على أساس محايد نبتعد فيه عن المتلقى الذى يحاول جهده الدخول فى عملية الابداع أيضا ، ذلك أن تجربة الحياة ومعاشتها تجعل بين هذا المتلقى والنص الأدبى جوانب اشتراك متعددة ، فبرغم ما نعرف من قيام نوع من الموضوعية فى النص وأسلوبه ، ومن قيام نوع من الذاتية عند متلقى هذا النص ، برغم ذلك فإن هناك حوارا متبادلا بين الموضوعية والذاتية من خلال الوسيط اللغوى المشترك بينهما ، ولذا فإن « اليوت » كان يردد مقولته الشهيرة : « ان القصيدة تقع فى مكان ما بين الكاتب والقارى » (١) .

ان المتلقى لا يكتفى بمجرد الفهم ، بل ينتقل الى محاولة التعرف العقلية والوجدانية من خلال معايشة تجربه النص الأدبى بما فيه من أحاسيس وأفكار ، ومواقف واتجاهات ، وفى هذا يكمن التفاعل العظيم بين النص ومتلقيه فيثرى تجربته الخاصة ويخصبها بانفتاحه على تجارب أدبية تقع تحت طائلة فهمه واحساسه ، وبمفهوم علم النفس يمكن القول أنها تصل بين « الأنا » و « الأنت » من خلال الوسيط اللغوى ، ولذا فإن « ستانداى » يشير الى أن جوهر الاسلوب كامن فيما تضيفه على الفكرة بما يحقق كل التأثير الذى صيغت من أجله ، ويتبنى فلوثير نفس المنحنى اذ يعرف الاسلوب بأنه سهم يرافق الفكرة ويحز متقبلها » (٢) .

ان عملية التلقى فى هذا التصور - ليست متعة جمالية خالصة فحسب ، ولكنها عملية مشاركة وجودية تقوم على الحوار بين المبدع والمتلقى ، تفتح أمامنا آفاقا رحبة فى فهم أنفسنا بجانب فهمنا للنص المبدع ، بل أننا من خلالها نعيش وكأننا نرى العالم من حولنا للمرة الأولى من خلال دخولنا الى عملية الابداع « اننا حين نفهم عملا فنيا عظيما نستحضر ما سبق أن جربناه فى حياتنا ، ويتوازن - من ثم - فهمنا لانفسنا . ان عملية الجسد فى فهم العمل الفنى تقوم على أساس من السؤال الذى يطرحه علينا العمل نفسه ، السؤال الذى كان سبب وجوده ، هذا السؤال يفتح عالم تجربتنا الوجودية لتلقى العمل ، وتنصهر التجربتان فى ناتج جديد هو المعرفة التى يثيرها فىنا العمل ، وهذه المعرفة ليست كامنه فى العمل نفسه ، أو فى تجربتنا وحدها ، ولكنها مركب جديد ناتج عن التفاعل بين تجربتنا والحقيقة التى يجسدها العمل ،

(١) المدخل فى النقد الأدبى : ١٥٦ .

(٢) الأسلوبية والأسلوب : ٧٨ .

هذه المعرفة لم تكن ممكنة لولا تجسد تجربة المبدع الوجودية في وسيط ثابت هو الشكل ، وهو الذى يجعل عملية المشاركة ممكنة ، (١) ان الاسلوب الثرى هو الذى يقدم أبعادا متعددة تلوح من خلال العمل الابداعى ، ولذا فان الدكتور رجاء عيد يرى ان ادراك القصيدة الشعرية لا يحتمل بعدا واحدا بل ان لها أبعادا متعددة تتخلق فى السياق العام . وكلما نبيل الشعر ابتعد عن منطلق البعد الواحد ، وتحولت صورته الى طاقات جديدة ، وقارئ القصيدة عليه أن يتبنى فكرة الاحتمالات هذه بواسطة حدقته الفنية التى تتغور داخل الأبعاد لتستكشف أسرارها ، وتستكشف غاياتها المجهولة ، حيث يعتمد البناء اللغوى للقصيدة على شفافية حدسية لدى المتلقى أيضا .

ومن ثم كانت الرمزية فن التعبير عن الأفكار والعواطف لا بوصفها ولا بشرحها من خلال مقارنات أو تشبيهات ، ولكن بالايحاء اليها بواسطة إعادة خلقها فى ذهن المتلقى (٢) .

لقد تناول النقاد العرب القدامى « المتلقى » من خلال بحوثهم حول « مقتضى الحال » و « المقام » ولكن تناولهم كان من جانب ادراكى واحد ، هو جانب الاقناع بينما اتجهت الاسلوبية الحديثة الى دراسة المتلقى من جانبين متمازجين هما الاقناع والامتناع « فجيرو (٣) يعتبر أن الأسلوب مجموعة ألوان يصطبغ بها الخطاب ليصل الى اقناع القارئ وامتناعه ، وشده انتباهه ، واثارة خياله . « ودى لوفر » يلح على أن الاسلوب هو سلطان العبارة اذ تستبد بنا » (٤) .

وقد بالغ « بارت » (٥) حتى ساوى بين المبدع والمتلقى ، بل انه وحد بينهما حتى قال بوجود « الكتابة القارئ » فالنص يتكلم كما يريد القارئ ، بل ان قيمة النص تتمثل فيما تتيحه للقارئ من محاولة كتابته مرة أخرى .

(١) الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص : ١٥٤ .

(٢) دراسة فى لغة الشعر : ٢٠ ، ٢٢ .

(٣) عالم لغوى فرنسى ، وهو أستاذ اللغويات

Pierre Guiraud

بجامعة نيس ، ألف فى معظم فنون اللغويات ومن مؤلفاته « الاسلوبية » « علم الدلالات » « علم العلامات » .

(٤) الاسلوبية والاسلوب : ٧٩ .

(٥) Roland Barthes

ناقد فرنسى ولد سنة ١٩١٥ واهتم بالنقد الأدبى

فارسى أسسه الحديثة من خلال دراسة النص فى ذاته ، كما اهتم بدراسة العلاقات وألف فيها « فصول فى علم العلاقات » .

فالقارىء لم يعد مجرد مستقبل أو متلق ، وانما تتمثل القيمة الحقيقية فى العمل الابداعى من خلال المشاركة بين المبدع والمتلقى فى لحظة توحده وجودى .

ويؤكد « داماسو ألونسو » على أهمية المتلقى حيث ان الأدب الحقيقى هو الذى يشكل تمازجا بين المبدع والقارىء « ويحدد داماسو ألونسو » الأعمال الأدبية - متشربا مثالية كروتشه - بتلك المنتجات التى ولدت من البديهة جبارة أو رقيقة الحاشية ، لكنها دائما مكثفة وقادرة على أن تبعث فى القارىء بدائه من اعطاها الوجود » (١) .

والقواعد الموصلة للعمل الأدبى - عنده - ثلاث مراتب ، ويأتى فى المرتبة الأولى منها « القارىء العادى » وفيها تتشكل المعرفة بشكل عام من خلال القراءة المستنيرة ، ان القصيدة تولد حدسا كليا يحتاج بدوره لحدس المتلقى لتتحول الى عمل عاطفى حى ، ولقاء المتلقى - أو القارىء - يأتى عفويا وبسيطا ، لا تتدخل فيه أية عوامل أجنبية . وهذه المرتبة تمثل المعرفة الجوهرية ، بل أساس ما بعدها من مراتب (٢) .

ومن خلال الاهتمام بالمتلقى نجد بعض الاسلوبيين يحددون مفهوم الاسلوب من خلال أثره فى هذا المتلقى « فريقاتير » يعرف الاسلوب بأنه ابراز بعض عناصر سلسلة الكلام ، وحمل القارىء على الانتباه اليها ، بحيث اذا غفل عنها شوه النص ، واذا حللها وجد لها دلالات متميزة وخاصة ، وعلى هذا فان البحث الموضوعى يستدعى الا ينطلق المحلل الاسلوبى من النص مباشرة ، وانما ينطلق من الاحكام التى يبدئها القارىء حوله (٣) . ان أحكام المتلقى هى بمثابة ردود فعل ظهرت مع التقائه بالنص ، وكان ما حواه هذا النص من منبهات هى بمثابة وخزات تثير فى هذا المتلقى احكاما لا شك أنها أحكام ذاتية ، ولكن عند ربطها بمسببها وهو النص تأخذ مساحة موضوعية ، وذلك من خلال قاعدة التأثير والتأثر .

واذا تبين لنا وجود نوع من الضغط يتسلط على المتلقى ويؤثر فى ادراكه ، ويحرك فكره وشعوره ، فان دور المحلل الاسلوبى يتمثل فى قياس هذا الضغط وقوته ، ووسائله ، وما يمكن أن يحققه من فشل أو نجاح . وهذه الطاقة التعبيرية الضاغطة تجد اهتماما واسعا من الاسلوبيين لما لها من تأثير واضح وقوى على المتلقى .

(١) الاسلوبية علم وتاريخ : ١٣٨ .

(٢) السابق : ١٣٨ .

(٣) الاسلوبية والاسلوب : ٧٩ ، ٨٠ .

ان مما يميز المتلقى امتلاكه حاسة التوقع والانتظار ، وكلما قدم له المبدع ما يخالف هذا التوقع وذاك الانتظار فانه يمتلك قمة البيان الاسلوبى الذى لا يكون الا مجموعة طاقات وامكانيات لغوية ، والمبدع الفنان هو الذى يمتلك ناصية هذه الطاقات بحيث لا يكتفى بأداء المعنى وحده وبأوضح السبل ، وانما يجب أن يكون هذا الوضوح فى أجمل ثوب ، بحيث يختار المبدع الشكل الملائم ليعبر عما يخالجه ، فالاسلوب هو عناصر تتضافر لتخلق الجمال « واللغة بناء مفروض على الأديب من الخارج ، والاسلوب مجموعة من الامكانيات تحققها اللغة ويستغل أكبر قدر منها الكاتب الناجح ، أو صانع الجمال الماهر الذى لا يهمه تأدية المعنى وحسب ، بل يبغى ايصال المعنى بأوضح السبل وأحسنها وأجملها ، واذا لم يتحقق هذا الأمر فشل الكاتب وانعدم معه الاسلوب » (١) .

وعملية الضغط انما تأتى من خلال هذا الوضوح والجمال ، وكلما تعددت المفاجآت فى الاسلوب كلما زادت القوة الضاغطة وتكاثرت ردود الفعل ، ولنا اذن ان نقدر كل خاصية اسلوبية بمقدار ما تحدثه من ردود فعل لدى المتلقى ، وعلينا التنبيه الى ان تكرار نفس الخاصية يفقدها كثيرا من قوة تأثيرها لأن المتلقى يكون قد وصل الى حالة التشبع لهذه الخاصية

ان التكرار النمطى لأمثال هذه الخواص لا يحس وقوعه الا اذا اختلف بعد ما بين الحيزين الذين وقع فيهما التكرار ، كما انه اذا كان التماثل متعلقا بأشياء مشتركة كان من المستحسن الا يعاد مرة وراء مرة ، درءا للملالة التى يمكن أن تعطل عملية التأثير .

ان الذى نحب أن نؤكد من خلال هذا العرض لاهمية المتلقى فى الدراسة الاسلوبية ان وجوده فى عملية الابداع قد أسقط هذا الربط المحكم بين النص ومبدعه ، وهى محاولة ساهمت فيها مدارس نقدية مختلفة وخاصة التأثيريين أمثال ، كارليل وأناطول فرانس ، وقد عبر رتشاردز عن ذلك بقوله : ان الشعر الصادق هو وحده الذى يولد فى القارئ استجابة لا تقل فى الحرارة والنبيل والصفاء عن تجربة الشاعر نفسه ، أى سيد الكلام لأنه سيد التجربة (٢) .

(١) الألسنية العربية ٢ ريمون طحان - دار الكتاب اللبنانى بيروت ١٩٧٢ :

١١٦ ، ١١٧ .

(٢) العلم والشعر : ١ ، ب رتشاردز - ترجمة مصطفى بدوى - مشروع الالف كتاب :

٤٩ ، ٥١ .

أما جول لمتري فيقول : عندما اقلب آخر صفحة من كتاب اقرؤه
أشعر كأنني ثمل بما قرأت ، وأجدني أحيانا متأثرا بانفعالات كثيرة شديدة
محزنة ، فأجد قلبي مفعما بنوع من الشفقة المبهمة ، وتارة أجدني مضطربا
من شدة السرور وكأنما يجري ذلك في لحمي ودمي (١) .

والمنظرون في البلاغة والنقد العربيين كان لهم اهتمام خاص بالمخاطب
في العملية الإبداعية ، بل إن اهتمامهم بهذا المخاطب يكاد يغطي على أي
اهتمام بجانب المتكلم ، وربما كان الحاجز الديني أحد العوامل الرئيسية
التي دفعت البلاغيين والنقاد إلى هذا الاتجاه باعتبار أن البلاغة مراعاة
مقتضى الحال ، والحال - عندهم - هي حال المخاطب لا المتكلم ، لأنه ليس
من المتصور عقلا ودينا أن يتناول هؤلاء المنظرون القرآن باعتبار مصدره
ولذا اتجهت مباحثهم إلى ناحية المتلقى ومحاولة ربط الأسلوب بظروفه
الاجتماعية أو الثقافية أو الدينية .

ويمكن ملاحظة هذا الربط المحكم بين الأسلوب ومتلقيه في كثير
من المباحث وخاصة في بناء القصيدة ، فنجدهم في دراسة مطلعها يوجهون
انظار الشعراء إلى أن يبذلوا غاية جهدهم للإجادة فيها ، إدراكا منهم لقوة
التأثير الذي يتركه هذا المطلع في النفس وما يحدثه من جذب للسامع .
فيصرف همه إلى الإصفاء والاستيعاب ، بل ربما طالب بعض النقاد الشعراء
بأن يلائموا بين مطالبهم وطبيعة من يواجهونهم بالحديث حتى ولو تناقض
ذلك مع الظروف الخاصة بالشاعر أو دوافعه النفسية للكلام . « وانما
يؤتى الشاعر في هذه الأشياء إما من غفلة في الطبع وغلط ، أو من استغراق
في الصنعة وشغل هاجس بالعمل يذهب مع حسن القول أين ذهب .
والفطن الحاذق يختار للأوقات ما يشاكلها وينظر في أحوال المخاطبين
فيقصد محابهم ، ويميل إلى شهواتهم وإن خالفت شهوته ، ويتفقد ما
يكرهون سماعه فيجتنب ذكره » (٢) .

من هذا المنطلق رفض القدماء كثيرا من المطامع الشعرية لأنها لم
تتوافق مع طبيعة المتلقى ومن ذلك قول ذي الرمة منشدا عبد الملك :

ما بال عينك منها الماء ينسكب كأنسه من كلى مفرية سرب

لأن مقابلة الممدوح بهذا الخطاب لاخفاء بقبحه وكراهيته (٣) .

(١) مقدمة لدراسة بلاغة العرب - أحمد ضيف ، القاهرة ١٩٢١ ، ١٥١ .

(٢) العمدة : ١٤٩/١ .

(٣) المثل السائر : ٩٨/٢ .

وقول الاخطل لعبد الملك أيضا :

خف القطين فراحوا منك أو بكروا

فقال له عبد الملك : بل منك ، وتطير من قوله ، فغيرها الاخطل وقال :

خف القطين فراحو اليوم أو بكروا

وابن رشيق في دراسته للنسيب في مطلع القصيدة الشعرية يحاول تعليلا بما يربطه بمتلقى الشعر لا بقائله « وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل والميل الى اللهو والنساء » (١) .

وبالمثل أيضا درسوا خاتمة القصيدة الشعرية من خلالها توافقها مع المتلقى ، فيرى العلوي أن من الواجب تضمن هذا الحتام معنى تاما يؤذن السامع بأنه الغاية والمقصد والنهاية ، ومن أحسن ما قيل في ذلك - عنده - قول أبي الطيب :

وقد شرف الله أرضا أنت ساكنها

وشرف الناس اذ سواك انسانا

« فهذه الخاتمة اذا قرعت سمع السامع عرف بها الا مطمع وراءها ، ولا غاية بعدها ، وهي الغاية المقصودة ، والبغية المطلوبة ، وبها يعلم انتهاء الكلام وقطعه » (٢) .

وعبد القاهر الجرجاني في تحليله للعلاقات النحوية يميل الى ربطها بالمتلقى ، بل يجعل مهمة الناظم هادفة الى توصيل المعنى الى السامع باعتبار تواجده في عملية النظم تواجدا بينا فيقول : « وليت شعري هل يتصور وقوع قصد منك الى معنى كلمة من دون أن تريد تعليقها بمعنى كلمة أخرى ، ومعنى القصد الى معانى الكلم أن تعلم السامع بها شيئا لا يعلمه ، ومعلوم أنك أيها المتكلم لست تقصد أن تعلم السامع معانى الكلم المفردة التي تكلمه بها ، فلا تقول : خرج زيد : لتعلمه معنى (خرج) في اللغة ، ومعنى (زيد) كيف ومحال أن تكلمه بالفاظ لا يعرف هو معانيها كما تعرف ؟ » (٣) .

(١) العمدة : ١/١٥٠ .

(٢) الطراز : ٣/١٨٥ .

(٣) دلائل الاعجاز : ٣٧٥ .

ويمكن تأكيد هذا المفهوم لدى عبد القاهر اذا ما رأيناه يربط الصياغة بالمتلقى ، ويجعل تغير هذه الصياغة مرهونا بالحالة الإدراكية له ، ويستشهد على ذلك بما رواه ابن الأنباري انه قال : « ركب الكندي المتفلسف الى أبي العباس (١) وقال له : اني لأجد في كلام العرب حشوا ، فقال أبو العباس : في أى موضع وجدت ذلك ؟ فقال : أجد العرب يقولون : عبد الله قائم ، ثم يقولون : ان عبد الله قائم ، ثم يقولون : ان عبد الله لقائم . فالألفاظ متكررة والمعنى واحد .

فقال أبو العباس : بل المعاني مختلفة لاختلاف الألفاظ ، فقولهم : عبد الله قائم . اخبار عن قيامه ، وقولهم : ان عبد الله قائم : جواب عن سؤال سائل ، وقولهم : ان عبد الله لقائم جواب عن انكار منكر قيامه ، فقد تكررت الألفاظ لتكرر المعاني » (٢) .

وفي مرحلة تقنين البلاغة العربية نجد السكاكي يحدد المعاني تحديدا قائما على اعتبار المتلقى العنصر الأساسي في العملية الإبداعية ، وكان تتبع خواص الكلم - عنده - بهدف تطبيقه على ما يقتضيه الحال ، وقد ضبط معاهد المعاني بربط مقتضى الحال بالمتلقى لأنه اما خالي الذهن ، واما متردد في الحكم ، واما منكر له ، وقد يخرج الكلام على خلاف مقتضى الظاهر فيجعل غير السائل - وهو خالي الذهن - كالسائل ، وقد يجعل غير المنكر كالمنكر ، وقد يجعل المنكر كغير المنكر (٣) .

ومقامات الكلام - عنده - ترتبط هي الأخرى بطبيعة المتلقى ، « فمقام الكلام ابتداء يغير مقام الكلام بناء على الاستخبار أو الانكار ، ومقام البناء على السؤال يغير بناء المقام على الانكار وكل ذلك معلوم لكل لبيب ، وكذا مقام الكلام مع الذكي يغير مقام الكلام مع الغبي ، ولكل من ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر » (٤) .

(١) يقصد المبرد .

(٢) دلائل الإعجاز : ٣٠٣

(٣) مفتاح العلوم : ٧٠

(٤) السابق : ٧٣

فذهن المتلقى وطبيعته واردة في جل مجالات الدراسة البلاغة من خلال هذا الاطار الادراكي الذي تحركت فيه ، وكان السكاكي هو حاكمه في شكله العقلاني المنضبط .

يتضح مما عرضناه انه لا يوجد ابداع أدبي بلا متلقى ، لأنه لا كلام بلا سامع ، وعملية التلقى هي التي تشغل وقود الابداع ، ووجود صاحبها شيء مفترض منذ البداية ايذانا بمولد العمل الجديد ، ولا تكاد دراسة نقدية أو بلاغية تغفل هذا الوجود بل تعتمد عليه كثيرا في تحديد الاسلوب أو الصياغة .

الرسالة

تمثلت أمامنا في الصفحات السابقة صورة لصلة الأسلوب بمبدعه من حيث أصبح مرآة تنعكس عليها ملامح شخصيته ، بل وصل الأمر - كما رأينا - الى جعل هذا الأسلوب بصمة للمبدع لا تتشابه ولا تكرر .

كما تمثلت في جانب آخر صورة لربط الأسلوب بالمتلقي ، واعتماده بشكل أساس في عملية تعريف الأسلوب وتحديد منحاء .

وهنا تأتي المحاولة الثالثة لدراسة الأسلوب من حيث ارتباطه بالرسالة اللغوية في جانبها الإبداعي ، وليس معنى هذا اغفال أمر المبدع والمتلقي في الإبداع الأدبي ، ولكن معناه الا نعلق ادراكنا لطبيعة الرسالة وفنية أسلوبها على المبدع أو المتلقي فقط ، فاذا كانت الرسالة وليدة لمبدعها وخالقها فان الأسلوب هو وليد هذه الرسالة الذي له الاحقية في أن يأخذ اهتماما خاصا ، بل ودراسة مستقلة .

واذا كانت الرسالة لها ارتباطها الذي لا ينكر بالمبدع ثم المتلقي ، فان ذلك يتمثل في لحظة الإبداع ، والتي بانتهائها يخرج النص الى الوجود معتمدا على ساقيه وجدهما ، ومن هنا يمكن لنا - افتراضيا - القيام بعملية عزل للنص عن ارتباطاته لنتجه اليه بالدراسة من ناحية صياغته اللغوية بما لها من خصائص تميزها (١) .

حقيقة ان النص الأدبي وليد تجربة ذاتية للمبدع ، ولكن التعبير عن هذه التجربة يعطيها لونا من الموضوعية يتيح للباحث أن يتوجه الى هذا التعبير باعتباره افرازا ذاتيا اصطبغ بتجربة الحياة المعاشة التي تتجاوز اطار الذاتية من خلال وسيلة موضوعية هي اللغة ، ولعل اكتساب التجربة المعاشة طابع العموم والشمول - باعتبار أن البشرية كلها تلتقي في تجربة

(١) أنظر : الأسلوبية والأسلوب : ٨٤ ، ٨٥ .

الحياة - مما يؤكد طابع الموضوعية الذي يكتسبه التعبير الأدبي ، لأنها جميعا في غالب الاحيان نحاول التعرف على ذواتنا في العمل الأدبي الذي نعيشه مما يعطيه طابع العموم الموضوعي الذي يكسبه استقلالية عن المبدع في لحظة التلقى ، بل انه يعطيه استقلالا خاصا حتى يمكننا القول ان هذا النص لم يعد ممثلا للعالم بقدر ما يتمثل العالم فيه .

ومن هذا المنطلق يمكننا القول بأن الاسلوب يتجسد من خلال المعطيات اللغوية للنص الأدبي ، باعتبار هذه اللغة نظاما من العلاقات المغلق على نفسه ، تؤسس عالما قائما بذاته بحيث تتصل فيه كل وحدة أو تركيبة بما يجاورها ويوافقها أو يخالفها مكثفية بنفسها اعتمادا على هذه العلاقات التركيبية .

وقد كان للشكلية الروسية دورها المؤثر في الاتجاه الى دراسة النص الأدبي في ذاته ، من حيث كان على الناقد أو الدارس أن يركز على الآثار الملموسة في العمل الأدبي ، صارفا النظر عن الظروف الخارجية التي أحاطت بعملية الابداع ، بل ان زعماء الشكلية الروسية قصدوا قصدا الى تحديد مجال الدراسة الأدبية حيث رفضوا بشكل قاطع الاستعانة بنتائج دراسات العلوم الأخرى النفسية والتاريخية والاجتماعية ، بل اعتبروا مثل هذه العلوم عاملا معوقا أمام ادراك حقيقة النص الأدبي ، وقد ظهر هذا المنهج واضحا وقاطعا على لسان « جاكبسون فيما يلي : ان هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه ، وانما أدبيته ، أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملا أدبيا ، ولهذا فعلى الناقد الأدبي الا يعنى الا ببحث الملامح المميزة للأدب ، وعرض أهم مشاكل النظرية الأدبية في ذاتها ، ورفض النظريات النفسية التي تضع الفروق المميزة في الشاعر لا في الشعر ، أو تحيل قضية الخلق الأدبي الى الموهبة . وبهذا رفضت الشكلية بصفة قاطعة تفسيرات الخيال والحدس والعبقرية والنظير وغيرها من العوامل النفسية التي تمس المؤلف أو المتلقى » (١) .

ومن هنا اتجه الشكليون في وصف النظم الأدبية من خلال تحليل عناصرها الرئيسية لتأخذ طابع الوصف العلمي للنص الأدبي .

ومعنى هذا ان وجود العناصر الواعية للمبدع وتجليها ، فيه خطورة على ادراك النص الأدبي ولذا حاول « جولد مان » وضع حله فاصل بين المقاصد الواعية للمبدع بمعنى تواجد أفكاره الفلسفية أو السياسية أو الأدبية - وبين الطريقة التي يشعر بها ، أو التي يرى من خلالها عالمه الذي

(١) نظرية البنائية : ٦٠ .

أبداعه ، لأن في انتصار الوعي والادراك المقصود اهدار للنص الذي تتركز جمالياته في تعبيريته . وهذا لا يترتب عليه حتميا القضاء على الطبيعة الفردية أو الذاتية في العملية الابداعية وانما يعنى - من وجهة نظره - أن دورها لا يزيد على دور أى عامل آخر ، وان علاقتها بالنص انما هى علاقة جدلية لا تقتضى بالضرورة أن تقتصر عليه .

وربما كان « بالى » صاحب يد في هذا الاتجاه عندما أحس بأن هناك احتمالا للخلط بين الأسلوب والأسلوبية ، فحصر مدلول الأسلوب في تفجير الطاقات التعبيرية الكائنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضى الى حيز الوجود اللغوى ، فالأسلوب عنده هو الاستعمال ذاته . فكان اللغة مجموعة من الطاقات والامكانات المعزولة ، ويجيء الأسلوب ليستخدم هذه الطاقات في تفاعل وتمازج يكون لنا في النهاية العمل الأدبى (١) .

فمهمة الأسلوبية هى اقامة نظام لمجموعة الطاقات والامكانات الموجودة فى اللغة اعتباريا .

وعلى هذا لا يمكن تصور تمازج كامل ، وتطابق تام بين الأدب ومبدعه ، اذ أن العمل الأدبى يتجاوز ماعداه ويعطى لنفسه وجودا مستقلا بحيث تتراجع أمام هذا الاستقلال كل الخلفيات النفسية والاجتماعية والتاريخية ، سواء أكان ذلك يختص بالمبدع أم بالمتلقى .

ولا شك ان هذا كله كان وليد نظرية « سوسير » اللغوية ، حيث سار معظم الأسلوبيين بعد « بالى » - سواء من تأثر به مباشرة ، أو من تأثر بالنتائج التى ظهرت من خلال هذه النظرية وتطبيقها - مؤكدين ان دراسة النص أصبحت تتركز داخل حدوده الخاصة به من حيث وجود شبكة متكاملة من الدوال والمدلولات ، ووجود مجموعة العلاقات المتشابكة فى النص ، مما يكون فى النهاية صورة بنائية لهذا النص هى بعينها أسلوبه (٢) .

واذا أمعنا النظر فى هذه المفاهيم أمكننا أن نتبين قيامها على عملية عزل النص عن مكوناته الخارجية والتركيز على الطاقة الأسلوبية فيه وما فيها من تركيبات تخضع تماما لعملية التأليف بما لها من نظم وقوانين لغوية .

(١) الأسلوبية والأسلوب : ٨٥ .

(٢) Principes de linguistique appliquée, p. 151.

« وقد صاغ » والاك « (١) و « فاران » (٢) ١٩٤٨ نظريتهما في تعدد أصناف الأساليب استنادا الى خصوصيات نوعية يتخذان منها سلما تعريفيًا ، فيذهبان الى أن الأسلوب يمكن أن يحدد من ركن زاوية علاقة الألفاظ بالأشياء ، ثم يردفان انه يحدد أيضا من خلال روابط الألفاظ بعضها ببعض ، وكذلك من خلال مجموعة الألفاظ بجملة الجهاز اللغوي الذي تنتزل فيه ، ثم خلص كل من (هيل A. Hill و « هيالمسالف » وهذا المقياس التعريفي من صيغته المقارنة ومنهجه التاريخي فحدد الاول الأسلوب بأنه الرسالة التي تحملها العلاقات الموجودة بين العناصر اللغوية لا في مستوى الجملة وإنما في مستوى اطار أوسع منها كالنص أو الكلام » (٣) .

أما الثاني فقد اعطى مدلول الأسلوب مفهوما أوسع حتى جعله شاملا للبناء الكلي للنص ، وذلك من خلال انشاء نموذج منطقي في اللغة يعتمد على جهاز كامل من التعريفات ، — انطلاقا من مقوله « سوسير » في « العلامة اللفظية » ، فاللغة عند « هيالمسالف » بنية ذات نسيج متفرد ، بمعنى انها مكتفية بنفسها ، وبالتالي فان لها احتياجاتها الخاصة في التحليل ، باعتبارها صورة أو شكلا ، والوصف العلمي لا بد أن ينصب على هذا الشكل ، لأن عالم الدلالات مشترك بين جميع اللغات وإنما ينصب الاختلاف بينهما على الشكل وحده الذي ينظم كل لغة على حدة ، وقد ترتب على ذلك التوقف عن دراسة « الوحدات » الجوهرية المادية ، والاتجاه الى دراسة العلاقات القائمة بين تلك الوحدات ، وبمعنى آخر يمكننا القول ان كل عنصر من عناصر أي نص لا يزيد عن كونه نقطة تقاطع لمجموعة من العلاقات ، ولا يكتفى « هيالمسالف » بما قاله « سوسير » من ان التنظيم اللغوي تنظيم شكلي باطني يعبر عن تماسك العلاقات داخل الكل اللغوي الموحد . بل يذهب الى أبعد من ذلك قائلا بإمكان استخراج هذا التنظيم اللغوي من المادة التي ينظمها ، وبالتالي يمكننا فصل البنية عما عداها ، فاللغة بهذا أصبحت مجرد منظومه توافقية لها خواصها الشكلية ، وكل

(١) René Wellek

ولد في النمسا ١٩٠٣ ثم استقر في الولايات

المتحدة وأصبح أستاذ الأدب المقارن في جامعة « بال » ، ومن مؤلفاته « النظرية الأدبية » و « مصادر تاريخ الأدب الانجليزي » و « مفاهيم النقد الأدبي » و « مفهوم التطور في تاريخ الأدب » .

(٢) Austin Warren

• ولد بأمريكا ١٨٩٩ ، درس الأدب الانجليزي في

جامعات يوسطون ، والف مع « والاك » « النظرية الأدبية » .

(٣) الأسلوبية والأسلوب : ٨٧ .

عنصر لغوى فهو - بالضرورة - ذا طابع شكلى محض ، فاللغة لها نظامها الشكلى الخاص ، وما ذلك الا لأنها تسقط على الأشياء هذا النظام الخاص (١)

وهذا الموقف لهيالمسالف يسقط تماما النظرية الذهنية - عند سايير - والتي كانت تفترض وجود ارادة واعية هي الاصل فى العملية الابداعية ، كما أنها أيضا تتعارض مع النظرية السلوكية التى ربطت الابداع بالسلوك ، مدخلة فى اعتبارها المبدع والمتلقى ، فليس لكليهما أى ارتباط ببنية العمل اللغوى الابداعى ، فهذا العمل كيان مستقل يقوم على مجموعة من العلاقات التى يتوقف بعضها على بعض ، وتحليل هذا الكيان هو الذى يتيح اكتشاف اجزائه واستخلاص نسقه من خلال العلاقات القائمة بين عناصره ، لتتبع ما يحدث فيها من تفاعل أو تمزق حسب القانون الداخلى المنظم لعالم النص الأدبى والتى تنطلق منه لتعود اليه .

ان الاسلوب يمكن من خلال هذا المنطلق أن نعتبره طبيعة بيانية للكتابة ذا حدود شكلية ، وليست البىانية هنا بالمعنى الموروث عن البلاغة القديمة ، ولكن بمعنى ان لغة الكتابة تختار لنفسها أشكالا تتعدد بتعدد الأنواع ، ولن ننساق فى هذا المجال وراء النصائح أو التوصيات التى يجب أن تصاغ فيها هذه الأشكال ، ولكن نترك لكل نوع أن يخلق خواصه وقوانينه الخاصة به .

فالاسلوب يرتبط بوسائل تعبيرية معينة نتجت من استعمال معجم الكلام الذى خلقت له اللغة نظاما مرتبا ، ويأتى الاستعمال ليحدث خلا فى هذا النظام بدءا من اللغة المشتركة وضولا للوظيفة المزدوجة لفن اللغة وفن الأدب ، وربما كان « جاكيسون » صاحب فضل فى هذا المجال عندما جعل النص الأدبى رسالة تغلبت فيها الوظيفة الشعرية ، فالنص تتركب فى ذاته ولذاته .

فالقصيدة - مثلا - تصبح خلقا له كينونته الخاصة عندما تخرج من بين يدى صاحبها لتصبح ملك ايدينا ، وتفسيرها أو فهمها لا يخضع لمبدعها ، ولعل ذلك مما سبب الحيرة لأفلاطون فى القديم حينما قال : انه جمع بعض الشعراء وسألهم أن يفسروا له ماذا يريدون أن يقولوه فى قصائدهم فعجزوا (٢) .

(١) مشكلية البنية : ٦٨ ، ٦٩ .

(٢) دراسة فى لغة الشعر : ١٢ .

ولذا فان القصيدة الشعرية - عند الدكتور عز الدين اسماعيل - لا تعدو أن تكون مجموعة من الالفاظ مرتبطة ومنسقة على نحو معين ، ولكنها حين تكونت على هذا النحو تكون قد اكتسبت شخصية خاصة لها حيويها ولها فعاليتها وهذا الارتباط الخاص للألفاظ هو الذى ينشئ العلاقات الجديدة التى تتمثل لنا فى صور التعبير المختلفة (١) .

اننا بهذا الفهم نستطيع القول بأن أدراكنا لعالم النص لغويا من خلال نسق الفاظه هو الذى يحدد طبيعة فهمنا لاسلوبه ، وبهذا تكون مهمة الاسلوبى هى تجزئة العناصر المكونة للرسالة الابداعية لتتبع ما يحدث بينها من تفاعل حتى اكتسبت هذه الشخصية الخاصة والحيوية الفعالة ، بحيث ننطلق أصلا من تكوينات الرسالة المتمثلة فى صور التعبير لنعود اليها مرة أخرى .

وهذا التفكير الموضوعى فى فهم العمل الابداعى يستدعى بالضرورة استبعاد أى عنصر خارجى وخاصة شخصية مبدعه ، ومن هذا المنظور يجب استبعاد فكرة التعبير فى هذا العمل عن شئ يقع خارجه . حيث ينظر الى العمل الابداعى بوصفه كيانا له اكتفاؤه الذاتى « وبهذا تكون مهمة الناقد هى الكشف عن مكونات هذا العمل وطريقة عملها فى هذا الكيان الموحد ، واذا كان العمل الأدبى - أولا وأخيرا - بناء لغويا فان مهمة الناقد عندئذ تتحدد بتحليل هذا البناء ووصفه ، من أجل الكشف عن العلاقات التى تجمع بين عناصر البناء المختلفة . وما دام العمل الأدبى كيانا قائما بذاته فان قيمته - ان كانت له قيمة - انما تكمن فيه . والكشف عن العلاقات التى تجمع بين عناصر هذا العمل هو كشف فى الوقت نفسه عن القيم الجمالية التى ينطوى - أولا ينطوى - عليها » (٢) .

واذا كانت الدراسات اللغوية عاملا أساسيا فى فهم النص من خلال لغته وإدراك حقيقته عبر صياغته ، فانها فى الوقت نفسه قدمت له تيارا آخر زاد فى تأكيد هذا الاتجاه ونعنى به «علم العلاقات» أو «السيمولوجيا» الذى يستمد حقائقه من الدراسات اللغوية ساعيا الى وضع الطاقات والعلاقات الكائنة فى الظاهرة اللغوية فى شكل عقلى ، وقد حاول رواد هذا العلم دراسة مشكلة الدلالة فى ثوب علمانى بعيد عن الميتافيزيقا

(١) الأدب وفتونه : ١٣٨ .

(٢) مناهج النقد الأدبى بين المعيارية والموضوعية - د. عز الدين اسماعيل -

فصول ٢ يناير سنة ١٩٨١

وحصرها في مجال الملفوظ اللغوي من خلال إبراز فضل اللغة على الدلالة .
فاذا كانت الأشياء والصور ومظاهر السلوك ذات دلالة محتمة فانها لا يمكن
أن تكون مستقلة ، اذ أن أى نظام سيميولوجى لا بد وأن يكون له علاقة
باللغة ، فالعناصر المرئية مثلا تقتضى رسالة لغوية ، كما يحدث في السينما
والاعلانات والصور الكاريكاتورية وغيرها ، كما أن مجموعات الاشياء في
الملبس والمأكل مثلا لا تصبح نظاما ان لم تمر من خلال اللغة التى تعزل
دلالاتها وتسميها ، وبالرغم من أن الحضارة المعاصرة قد غرقت في بحر
الصور المرئية لم تتخل في أى لحظة عن الكتابة ، اذ يظل من الصعب
تصور أى نظام مكون من الصور أو الأشياء يتمتع بدلالة خارج نطاق
اللغة ، وعالم الدلالات ليس سوى عالم اللغة (١) .

ويجب أن ندرك بأن الباحث السيميولوجى محاط باللغة من كل
جانب ، وان أقام دراسته أحيانا على مواد غير لغوية ، فاللغة بالنسبة له
أمر ضرورى لا يمكن الاستغناء عنه كوسيلة للدلالة ، فهي تمثل جزءا من
علم اللغة على اعتبار أن موضوعها لا يخرج عن كونه الوحدات الدالة
الكبرى .

ان فهم أى عبارة مرهون بادراك ابعادها الدلالية ، كما هو مرهون
بادراك موقفها الايصالى وموقعها فيه ، وكل كلام فى مستواه العادى يمكن
تحديده بعناصر الاتصال التى تناولناها بالدراسة ، أما الكلام فى مستواه
الابداعى فانه يند عن هذه الحدود ، بل لن يستقيم لقارئ النص الابداعى
قراءته لو انه ركز جهده كله فى ادراك جوانبه الايصالية ، ذلك أن النص
تتمثل فيه عبارات وتركيبات تعتمد بالدرجة الأولى على النواحي التخيلية
بحيث ينحصر ادراكه فى هذا المجال الملفوظ الذى تتوارى فيه طبيعة
المبدع والمتلقى .

وموقفنا عند قراءة النص يتعين بالاعتماد على اللغة فى جانبها
الابداعى والذى قوامه عبارات لا يقصد منها سوى القول ذاته من خلال
العلامات اللغوية ، وبهذا تكون هذه اللغة غاية فى ذاتها متجسدة فى جمل
وكلمات .

فعلاقة المبدع بابداعه مغايرة لعلاقة المتكلم بالكلام ، ذلك ان الأول
لا يقصد الى المتعارف من الأداء ، كما لا يعتمد على المتعارف من قوانين
الاتصال .

(١) نظرية النبائية : ٤٤٦ ، ٤٤٧ .

« ان قائل اللغة العادية - وهو على وعى بقواها المشتقة من دلالاتها الكامنة فى العلاقات - لا يفتأ ينزل هذه القوى على حكم المعايير والأغراض العملية التى يستوجبها الموقف المتعين ، أما الشاعر فليس فى عمله استعمال اللغة اذ يشعر ليس بسبيل الأمور العملية ، وانما هو نظرية ورؤية قوامه من اللغة لذاتها ولا شك أن هذا التصور يصلح أساسا لما تقرر فى نظرية الأدب من أن العمل الأدبى تشكيل لغوى من الجمل والعبارات ، ثم ما يقتضيه المنهج التجريبي فى شأن الظاهرة الأدبية من أن المؤلف ليس جزءا من العمل الأدبى ، ولا العمل الادبى جزءا منه ، بل العلاقة بينهما تقوم على التعالى المتبادل ، وذلك يرجع الى ما أسلفناه فى شأن الموقف الايصالى الناشئ من الجمل التخيلية ، اذ لا ينتمى المؤلف اليها على معنى أنه جزء منها ، فالذى بينه وبين العمل الادبى مثل المسافة التى تفصل الحقيقى عن التخيلى » (١) .

لقد عرضنا لعملية الاتصال بجهازها الثلاثى ، ورأينا كيف تناولت الدراسات الاسلوبية هذا الجهاز ، تارة تصل العمل بصاحبه وأخرى بمتلقيه وثالثة ترى الاسلوب فى ذاته .

والذى نراه ان هذه الرؤى لا تتناقض ولا تتقابل ، بل هى أشبه ما تكون باختلاف الرؤية تبعا لاختلاف زاوية النظر ، ولكنها فى النهاية تنصب على العمل الأدبى دون أن يفقد هذا العمل شيئا من خواصه أو حقيقته تبعا لاختلاف زاوية الرؤية ، ان أيا منا لو نظر الى رائعة «دافنشى» الموناليزا ، لوجدها تنظر اليه مهما اختلفت زاوية الرؤية ، والعمل الابداعى ليس سوى حوار يستطيع من خلاله الأفراد أن يتخاطبوا ويتسامعوا ، وكما يقول « هلدن » : ان امكان الكلمة يقتضى بالضرورة القدرة على الكلام ، والقدرة على السمع ، وكلاهما يرقى الى أصالة الكلمة ذاتها (٢) .

ان العملية الابداعية - وان نحقق وجودها من خلال مبدعها - فان فاعليتها لا تنتم الا بوجود المتلقى بحيث يمكن اعتباره شريكا حقيقيا فى عملية إعادة الخلق الابداعى ، بل ان من المحقق أن ارتباط العمل الابداعى بمبدعه يقتصر عمليا على لحظة الابداع ذاتها ، حتى اذا ما تمت عملية الولادة للكائن الجديد أخذ شيئا من الاستقلال وأصبح له وجود فى

(١) التركيب اللغوى للأدب : ٦٠ ، ٦١ .

(٢) التركيب اللغوى للأدب : ١٥٧ .

ذاته ، بينما من المحقق أيضا أن ارتباط العمل الابداعي بمتلقيه يصبح
عملية مستمرة متجددة بتوالى المتلقين واحدا بعد الآخر وجيلا بعد جيل .
ان المبدع عندما يعاود عمله لا يلتقى فيه الا بذاته متجسدة فى صياغة
وتراكيب ، وهو كلما كرر هذه المعاودة ازداد اغراقا فى هذه الذاتية التى
لا يستطيع منها فرارا وربما لو طال العهد بين المبدع والعمل المبدع -
بحيث أصبح غريبا عنه نسبيا - اكتسب مسحة من الموضوعية ، باعتبار
ان هذا المبدع قد مر بأطوار من النمو الفكرى والشعورى أتاحت له تغيير
كثير من آرائه والتعديل فيها حتى انه لو أراد صياغة عمله مرة أخرى
لجاء شيئا مختلفا الى حد بعيد عن عمله الأول ، وربما كان ذلك هو الذى
انتاب « روسو » حين استعاد قراءة « العقد الاجتماعى » فى آخريات
أيامه .

ان الاسلوب اذا ارتبط بمبدعه ايجادا وخلقا لا يسلبه كونه موجها
الى متلقين والا لاصبح عملية ميلاد مبتورة ، وعليه نقول ان الاسلوب
وجد ليقرأ ، فالعمليتان متلازمتان ، وان اختلفت تزامنها أحيانا » يقول
رتشاردز : لقد قال ذلك الشاعر الحذر هوراس ان الشعراء يؤدون أن
يعلموا وأن يولدوا اللذة وأن يجمعوا الشيتين معا ، كما أن « بوالو »
أوصى الشعراء بأن يجمعوا بين المتعة واللذة ، وقال « ريان » انه لكى
يكون الشعر نافعا . يجب أن يكون ممتعا أولا ، فالمتعة هى الوسيلة
التي يستخدمها الشعر لتحقيق غايته وهى المنفعة ، اما « درايدن »
فيظهر ما عهد فيه من تواضع وتفكير ثابت حين يقول : انه يكون راضيا
حينما يولد شعره متعة لدى القارئ ، اذ ان المتعة هى الغاية الرئيسية
للشعر وان لم تكن غايته الوحيدة ، اما التعليم فيمثل المرتبة الثانية
فيه ، فالشعر يعلم ابان توليد المتعة ، (١) .

فالوجود الابداعي مرتبط بجهازه الثلاثى ارتباطا لا فكاك منه برغم
محاولات تفكيك عناصر الجهاز - كما رأينا فى الصفحات السابقة .

ان القارئ وهو يعيد عملية التركيب فى ذهنه للعمل الأدبي
يفترض حتما تواجد المؤلف وانتاجه معا ، هذا الانتاج الذى يتميز
بخواص تميزه فى ذاته كما يتميز بمعطيات لا بد وأن يكون المتلقى فى
انتظارها ، حتى ليمكننا القول بأن للعمل الأدبي مبدعين احدهما الذى

(١) فلسفة الالتزام فى النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق : د. رجاء عيد ، دار
القاهرة للثقافة ، القاهرة ، ١٩٧٥ : ١٥ ، ١٦ .

١
ينشئه ابتداء والآخر هو الذى يعاود هذا الانشاء كلما عاود القراءة المتأنية ، أو كلما عاود القراءة الناقدة الواعية التى تهدف الى استيعاب النص وتقييمه فى جملته من خلال صياغته اللغوية التى لا يكفى عندها مجرد الشعور بالاعجاب ، بل يتجاوز ذلك الى عملية الرصد والالمام بالتركيبات اللفظية كالالمام بالجوانب الفكرية والعاطفية تماما . وربما أتاحت هذه القراءة استكشاف جوانب لولاها لم تكن ولظلت محجوبة حتى يأتى المتلقى القارئ فيزيل عنها حجابها ويجليها ، وكما يقول فاليرى :
ان القراءة تعتبر التكملة السرية للنص .

ولن يغنيننا التعويل على المبدع أو المتلقى عن القول بكيئونه ذاتية للنص تعطيه الحق فى ابداع قوانينه ، وتمثل هذه الكيئونة بحق فى شبكه العلاقات المعقدة لمجموعة الدوال والمدلولات والتى تمثل الافق الرحب أو الفضاء الواسع الذى تتجمع فيه جزئيات العمل الابداعى والذى تنتهى اليه الدلالات اللغوية فى السياق .

لقد شبه « جوته » العمل الابداعى بالبساط الغنى بالألوان والأشكال ، قد يتوهم المرء انه يمكنه الوقوف على سره اذا هو فض نسيجه ، ولكن هيهات فلن يبلغ من ذلك ما يريد وسيظل السر محجوبا عنه مادامت تخفى عليه الرابطة الروحية التى تتحد بها الخيوط (١) .

وهذه الرابطة انما تتجسد فى المعنى الذى يربطها بالوجود العام . وهذا النسيج انما هو شبكه الدوال والمدلولات التى تجسدها الصياغة ، وهذا كله ينصب فى الاسلوب الذى يمثل العمل الفنى وجوهره . فيكسبه موضوعية تحقق له وجودا فى ذاته .

(١) التركيب اللغوى للأدب : ١٤٤ .

الكتاب الرابع

البلاغة والأسلوبية

١ - العدول

٢ - التكرار النمطي

٣ - السياق

(أ) سياقات الحذف والذكر

(ب) سياقات التقديم والتأخير

(ج) سياقات التعريف والتشكيـر

٤ - الأسلوبية والبلاغة والنقد

بين البلاغة والأسلوبية

عندما ننظر الى البلاغة العربية القديمة ندرك قيامها على جدلية ثنائية بين الشكل والمضمون ، وهذه الثنائية فرعت مباحثها الى اتجاهات منها ما يهتم بالشكل - أو لنقل تهتم بالبناء اللفظي وما يتصل به من تناول للفظ المفردة ، وما يتصل به من بناء يتناول الجملة ، أو ما هو فى حكم الجملة . ومنها ما يهتم بصلة اللفظ بمعناه ، وما يترتب على ذلك من خروج هذا المعنى عن حدوده التى وضعت له ، أو بمعنى آخر انحراف المعنى عن اللفظ ، ثم يمتد هذا الاهتمام ليتناول معنى الجملة وصلتها بما قبلها وبما بعدها كما فى مباحث الفصل والوصل .

والذى لا شك فيه أن معظم هذه المباحث قام على أساس وصفى من دراسة النماذج الأدبية الراقية للشعراء والناثرين ، وقبل هؤلاء وأولئك دراسة النموذج القرآنى باعتباره المثل الأعلى فى الأداء الفنى الذى يصل الى حد الإعجاز ، وكان رصد أوجه الحسن فى الأداء الفنى بكل الوانه المعروفة هو بداية الدرس البلاغى والنقدى القديم ، غير أن هذا المنهج الوصفى لم يستمر طويلا حيث انقلب الى معيارية خالصة . اعتبر فيها البلاغيون أنفسهم أوصياء على الإبداع الأدبى من خلال توصيات قننوها وجعلوها سيفا مسلطا على رقاب الأدباء . وتتمثل منهجية البلاغة فى دراستها للتركيب اللغوى من حيث أدائه للمعنى من ناحية ، ومن حيث تنوع هذا الأداء من ناحية ثانية ، ثم من حيث مطابقته لحالة المخاطبين من ناحية ثالثة ، ثم ينضاف الى ذلك أمور تحسينية لا تتصل بالافادة الأصلية ، وقد تصور البلاغيون أنهم بهذا المنهج قد استوعبوا مجال القول وفنونه .

ومن الملاحظ أنهم اتجهوا بكل ذلك - كما فعلت الاسلوبية - الى الخطاب الفنى دون الخطاب العادى ، وأدركوا أن الوسائل التعبيرية البارزة

هى مناط الاهتمام ومجال البحث ومركز الثقل ، وتغاضوا عن جوانب أخرى كثيرة وهامة فى الأداء الفنى كالجوانب النفسية والاجتماعية .

وقد أتاح هذا القصور للاسلوبية الحديثة أن تكون وريثة شرعية للبلاغة القديمة ، ذلك أن الأخيرة وقفت فى دراستها عند حدود التعبير ووضع مسمياته وتصنيفها ، وتجمدت عند هذه الخطوة ، ولم تحاول الوصول الى بحث العمل الأدبى الكامل ، كما لم يتسن لها بالضرورة دراسة الهيكل البنائى لهذا العمل ، وكان ذلك بمثابة تمهيد لحلول الاسلوبية فى مجال الابداع كبديل يحاول تجاوز الدراسة الجزئية القديمة ، واقامة بناء علمى يبتعد عن الشكلية البلاغية التى ارهقتها مصطلحات البلاغيين بتفريعات كادت تغطى على كل قيمها الجمالية ، وقد كانت المرحلة الأولى فى حياة البلاغة - كما عرضنا - ذات طبيعة وصفية من خلال تتبع النماذج الراقية فى مجال القول ، ولكن الانحراف بالبلاغة من هدفها الجمالى الى بحث قضية الاعجاز بما لها من أبعاد منطقية وكلامية وفلسفية ، جعل الجمال البلاغى جمالا مقعدا - ان صح هذا التعبير - وأصبحت هذه القواعد الجمالية ذات صبغة شاملة لا تكاد تفرق بين طبيعة الجمال فى كل لون من ألوان الابداع شعرا كان أم نثرا ، بل قاست الأدب بمقدار قربه أو بعده من مقاييس البلاغة المستقاة أساسا من طريقة التعبير القرآنى ، باعتبارها صالحة لكل مكان وزمان ، لأنها مستقاة من أصل صالح لكل مكان وزمان ، وتناسى البلاغيون فى هذا المجال الفارق بين كتاب منزل من السماء من صنع قدرة الهية تخلق لنفسها ما تشاء من المقاييس ، حتى قال عبد القاهر ان لها نظاما متفردا لا يمكن تكرار أنماطه التعبيرية فى أى فن قولى آخر ، وبين أدب يندعه أهل الأرض يحتمل النقص والكمال كما يحتمل الحسن والقبح .

وقد اتجه البلاغيون الى الاختيار من النماذج المطروحة أمامهم ليؤيدوا بها ما استنبطوه من قواعد ، ولم يكن لهم فى هذا المجال استقراء دقيق ، بل ربما وصل بهم الأمر الى افتراض وجود نموذج لقاعدتهم فى نص من النصوص ، اذا أعوزهم الوجود الحقيقى له ، أو ربما حاولوا صناعة نص يحمل الخاصة التى يريدون الاستشهاد بها على قاعدتهم ، وهذا كله جعلهم يحملون فنون القول ما لا تحتمل من صورهم البلاغية ، فأصبحت البلاغة تصدر عن مجموعة من القواعد التى تساند الاحكام البلاغية والنقدية ، والتى كانت تعتمد كثيرا على العرف والتقاليد السائدة فى النماذج السابقة ، أو التى تخيل البلاغيون وجودها فيها .

والأمر يكاد يختلف الى حد كبير اذا نظرنا الى الدراسة البلاغية التى

تستمد عطاءها من النحو الابداعي ، واذا غرضنا النظر عن الدراسات الجزئية السابقة على عبد القاهر الجرجاني فسوف نجد (دلائل الاعجاز) بداية لتحرك صحيح نحو نظرية لغوية في فهم النص الأدبي ينتهي بها الأمر الى نوع من التركيز حول دراسة الاسلوب في ذاته من خلال مفهوم النظم . وهو مفهوم اعتمد على التركيب اللغوي الذي يتصل باللفظ المنطوق والكلام النفسي .

وقد مثلت البلاغة في كثير من جوانبها العلاقة بين الاسلوب والمعنى . وصلة هذا الاسلوب بما تتعرض له الجملة هو الذي يدخل تحت ما سمي بعلم المعاني الذي يختص بتتبع سمات تراكيب الكلام في الافادة . وما يتصل بها من الاستحسان وغيره احترازا عن الخطأ في مطابقة الكلام لمقتضى الحال (١) .

والبلاغيون عندما يتناولون الكلام في التراكيب انما يقصدون ما نتج منها عن وعى وادراك وذلك لا يكون الا ممن أوتى مقدرة بلاغية معينة ، لأن ما ينتج من صياغة في المستوى الاخباري انما يتم في صورة عفوية بحيث يأتي وما يتفق .

وبخاصية التركيب منظور اليها من جانبين : المبدع باعتباره مصدر هذه الخواص التركيبية - وان لم يلق هذا المبدع ما يستحقه من أهمية - ثم المتلقى من خلال قيامه بعملية الفهم والمعرفة .

وبين هذين الطرفين تأتي الرسالة بشقيها الابداعي والاخباري ، ويبدو واضحا ادراك السكاكي لهذين الشقين ، وان كان ادراكا محكوما بمنطقيته الصارمة .

فالكلام يدور بين احتمالات ثلاثة هي خلو الذهن عن الحكم ، أو التردد في قبوله ، أو انكاره كلية ، والصياغة تأخذ خواصها التركيبية في كل حالة باستخدام الأدوات اللغوية التي تقدم الكلام خاليا من التوكيد أو مؤكدا مراعاة لمقتضى الحال ، ويختص المستوى الابداعي بتجاوزه مجرد الاخبار الى أهداف جمالية تتأتى بالتغيير في الصياغة والتركيب بترك المسند اليه أو ذكره وبتعريفه أو تنكيره ، وبتقييده أو اطلاقه ، وبتقديمه أو تأخيريه ، ففي مثل هذه الصياغة تأتي الافادة اللطيفة (٢) .

والافادة اللطيفة عبارة لها أهميتها الخاصة من حيث كان المقصود

(١) مفتاح العلوم : ٧٠ .

(٢) السابق : ٧٠ .

بها مجالات الابداع التى ترتبط بمقتضى الحال والمقام « فمقام التشكر يباين مقام الشكاية ، ومقام التهنة يباين مقام التعزية ، ومقام المدح يباين مقام الذم ، ومقام الترغيب يباين مقام الترهيب ، ومقام الجحد يباين - فى كل ذلك - مقام الهزل ، وكذا مقام الكلام ابتداء يغاير مقام الكلام بناء على الاستخبار ولكل ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر ، (١) .

ومن اللوحات الاسلوبية التى اهتم لها البلاغيون امتداد هذا المقام الى الصياغة وجزئياتها ، بحيث يكون لكل كلمة مع صاحبها مقام ، ولكل حده ينتهى اليه الكلام مقام ، وبهذا يرتبط المعنى بجزئيات التركيب ومواضع استعمالها ، كما يرتبط بما بين هذه الجزئيات من علاقات خلقها هذا المقام ، وعلى هذا الاساس يرتفع الكلام فى باب الحسن والقبول ، أو ينحط فى ذلك لوروده على الاعتبارات غير المناسبة .

ويمكن أن نرصد ادراك السكاكى للمستويين الاخبارى والابداعى من خلال حديثه عن الوظيفة البيانية ، والوظيفة اللغوية ، فهو يتناول الكلام عن فاعل (نعم وبئس) الذى يكون مظهرا معرفا بسلام الجنس ، ويروى عن الحاتمي جواز كون هذه اللام للعهد ، ويرى أن تحقيق القول فيه (وظيفة بيانية) يذكرها فى علم البيان (٢) .

وعندما يتناول الحديث عن (لا) النافية وتحولها الى (لات) بعد دخول التاء عليها يوضح انه ذكرها استطرادا لانها (وظيفة لغوية) (٣) .

ويبدو واضحا أن أصحاب البلاغة القديمة أهمهم دخول (علم المعانى) الى المجال الجمالى باعتبار ان المجال الاخبارى يتصل بالنحو واللغة أكثر من اتصاله بالامكانات الجمالية فى مباحث هذا العلم ، ولعل هذا ما كان يقصده عبد القاهر عندما رأى ان كثيرا من الناس يحصرون مجال الابداع فى علم اللغة ، ويربطونه بالمظاهر الحسية الخطابية وما فيها من تعاليم بالغريب من الألفاظ ، فاستنكر هذا الادراك القاصر منهم بقوله : « انك لن ترى نوعا من العلم قد لقي من الضيم ما لقيه ، ومنى من الحيف بما منى به ، ودخل على الناس الغلط فى معناه ما دخل عليهم فيه ، فقد سبقت الى نفوسهم اعتقادات فاسدة ، وظنون ردية ، وركبهم فيه جهل عظيم ، وخطأ فاحش ، ترى كثيرا منهم لا يرى له معنى أكثر مما يرى للإشارة بالرأس والعين وما

(١) مفتاح العلوم : ٧١ .

(٢) السابق : ٤٣ .

(٣) السابق : ٥٤ وانظر فى تفصيل هذين المستويين الدراسة الموسعة للدكتور

عبد الحكيم راضى فى (نظرية اللغة فى النقد العربى) .

يحدده الخط والعقد ، يقول انما هو خبر واستخبار وأمر ونهى ، ولكل من ذلك لفظ قد وضع له ، وجعل دليلا عليه ، فكل من عرف أوضاع لغة من اللغات عربية كانت أو فارسية ، عرف المغزى من ذلك ثم ساعده اللسان على النطق بها ، وعلى تأدية أجراسها وحروفها ، فهو بين في تلك اللغة كامل الأداة ، بالغ في البيان الذي لا مزيد عليه ، منته الى الغاية التي لا مذهب بعدها لا يلحن فيرفع في موضع النصب ، أو يخطئ فيجئ باللفظة على غير ما هي عليه في الوضع اللغوي ، وعلى خلاف ما ثبتت به الرواية من العرب ، وجملة الأمر انه لا يرى النقص يدخل على صاحبه في ذلك الا من جهة نقصه في علم اللغة . لا يعلم ان ها هنا دقائق وأسرارا طريق العلم بها الروية والفكر ، ولطائف مستقاهها العقل ، وخصائص ومعان ينفرد بها قوم قد هدوا اليها ودلوا عليها ، وكشف لهم عنها ، ورفعت الحجب بينهم وبينها ، (١) .

فالواضح من كلام عبد القاهر وجود المستوى الاخباري الذي يستعين بأدوات اللغة لاستخراج الجانب الفكري من المتكلم ، والى جانبه المستوى الابداعي الذي يستعين بنفس الادوات لاستخراج الجانب الجمالي المتمثل في الفكر اللطيفة .

واذا كان علم المعاني يتصل بدراسة الاسلوب من حيث ما يعرض للجملة ، فان علم البيان يتصل بها من حيث ما يعرض للمفرد ، فالمبدع في مجال (البيان) تواتيه المقدرة الفنية على ايراد المعنى الواحد في صياغات متعددة ، أو في طرق مختلفة ، وهي طرق تتميز بالتغاير في الوضوح والخفاء ، والتمام والنقصان ، كما تتميز أيضا بارتباطها بفكرة الارادة ، أو الافادة المتمثلة في الصياغة من خلال تداخل العلاقات بين الدال والمدلول ، وما يعرض لهذه العلاقة من زيادة أو نقصان ، وهو أمر لا يمكن أن يتأتى وجوده في الدلالات الوضعية التي لا تحتمل تحرك الدلالة أو اهتزازها ، وإنما يتأتى ذلك في الدلالة العقلية ، وان استمدت الثانية وجودها من الأولى ، لأن الاستعمال هو الذي يدفع الالفاظ في سياق معين من دلالتها الوضعية الى مجال الدلالة العقلية ، بحيث تعطى هذه الالفاظ معاني جديدة لم يتم التواضع عليها ، وبهذا يكون لها دالتان : الأولى هي الوضعية والثانية هي العقلية . ومن هنا يصبح للصورة الذهنية أكثر من دال ، ومن هنا أيضا يمكن أن نتبين التقاء فكرة الدلالة في علم اللغة مع الدلالة في مباحث البيان ، لأن أي فكرة يمكن ابلاغها بطرق مختلفة ، وفي صياغات متعددة ،

(١) دلائل الإعجاز : ٥٤ ، ٥٥

كما أن اللفظ يمكن أن يكون له أكثر من دال واحد ، ولذا يؤكد السكاكي على أن الخوض في (علم البيان) يستدعى تمهيد قاعدة وهي أن محاولة إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه والنقصان بالدلالات الوضعية غير ممكن ، فأنك إذا أردت تشبيه الخد بالورد في الحمرة - مثلا - وقلت : خد يشبه الورد . امتنع أن يكون كلام مؤد لهذا المعنى بالدلالات الوضعية اكمل منه في الوضوح أو أنقص . وإنما يمكن ذلك في الدلالات العقلية ، مثل أن يكون لشيء تعلق بآخر وثاني وثالث . فإذا أريد التوصل بواحد منها إلى المتعلق به فمتى تفاوتت تلك الثلاثة في وضوح التعلق وخفائه صح في طريق افادته إلى الوضوح والخفاء (١) .

ولعلنا نلاحظ هنا دقة السكاكي عندما عرض لأداء المعنى الواحد بطرق متعددة ، فقد لاحظ الرجل أن تغير الطرق ، أو تغير الصياغة لا بد وأن يتبعه تغير في المعنى العام بالزيادة أو النقصان ، أو بالوضوح والخفاء ، بل إن اتفاق الجملتين المختلفتين تركيبا في الدلالة أمر ممتنع عقلا حتى بالدلالات الوضعية فضلا عن الدلالات العقلية ، وهو في ذلك يطبق بدقة مقولة الحال والمقام على مستوى الموقف الاجتماعي ، أو على مستوى الصياغة وما بين جزئياتها من علاقات .

كما نلاحظ أيضا أن السكاكي قد جمع بين مزية الدراسة اللغوية ومفهوم الدلالة ، واستعان في ذلك بمعارفه المنطقية ، لأن اللفظة - عنده - متى كانت موضوعا لمفهوم أمكن أن تدل عليه من غير زيادة ولا نقصان بحكم الوضع ، وتسمى هذه دلالة المطابقة ، ودلالة وضعية ، ومتى كان لها هذا المفهوم الأصلي الذي يتعلق بمفهوم آخر ، أمكن أن تدل عليه بوساطة ذلك التعلق بحكم العقل سواء كان المفهوم الآخر داخلا في مفهومها الأصلي كالسقف - مثلا - في مفهوم البيت ، ويسمى هذا دلالة التضمن ودلالة عقلية ، أو خارجا عنه كالحائط عن مفهوم السقف ، وتسمى هذه دلالة الالتزام ، ودلالة عقلية أيضا (٢) .

فايراد المعنى الواحد على صور مختلفة لا يتأتى إلا في الدلالات العقلية حيث نجد فيها الانتقال من معنى إلى معنى بسبب علاقة بينهما ، كلزوم أحدهما للآخر بوجه من الوجوده .

ويمكن أن ندرك من خلال تحليل السكاكي للدلالة وصلتها بالصياغة

(١) مفتاح العلوم : ١٤٠ .

(٢) السابق : ١٤١ .

أن الأساليب - عنده تتفاوت بحسب قدرة منشئها على نقل اللفظة من مجال (الوضع) الى مجال آخر يعتمد على العقل الذى يمكنه ادراك تنوع المناسبة بحسب تنوع الموقف ، ثم بحسب وفاء الكلام بتمام المراد منه ، ثم بحسب التداعى ، أى ارتباط كل لفظة بما قبلها وما بعدها ، ولكنه عجز عن مواصلة السير فى هذا الطريق لكى يصل الى ما وصلت اليه الاسلوبية الحديثة من تناول كلى للنص الأدبى .

وإذا كانت مباحث المعانى تتناول الدلالات المركبة ، ومباحث البيان تتناول الدلالات الافرادية ، فإن مباحث البديع تتناول جوهر اللفظ وما يحمله من القاب بحسب تأليفه مع غيره من الفاظ (١) .

وتدور مباحث البديع فى مستويين : أولهما المستوى السطحي الذى يختص بالناحية المحسوسة من النطق التى تظهر من اللسان ثم تمر الى السامع عبر اذنه كالجناس والسجع والازدواج .

والآخر : يتمثل فى المستوى الأعمق ، أو ما يمكن تسميته بالنطق الفكرى ، وهو الذى يتصل بالفصاحة المعنوية كالطباق والمقابلة والتورية .

وتحرك البديع فى هذين المستويين ارتباط بالصياغة من حيث تشكيلها الحسى فى النطق أو فى الكتابة ، ثم حيث من تشكيلها المعنوى ، غير ان البلاغيين أفسدوا هذا المبحث عندما جعلوه شيئا اضافيا يأتى وراء الافادة وظهور الدلالة ، وجودة المطابقة للمقام ، وبعد مراعاة مقتضى الحال ، وكأنهم - بذلك - جوزوا أن يكون المبدع عابثا فى جزء من صياغته بحيث يقدم بعض أجزائها لمجرد الزينة الشكلية التى لا تفيد شيئا فى وضوح الفكرة أو خفائها كما لا تفيد شيئا فى التعبير عن العاطفة أو الاحساس . ويبدو أن منطلق البلاغيين - فى البديع - هو نفس منطلقهم فى دراسة مباحث البلاغة كلها حيث جعلوها مستويين :

الأول : تتحرك فيه المقدرة الابداعية لكى تحقق (البيان) فى المفرد ، أو المطابقة فى المركب .

الثانى : تتحرك فيه هذه المقدرة فى مجال التحسين ، من حيث كانت مهمة أرباب الفصاحة والبلاغة فيما يصوغون من شعر ونثر البيان أولا ثم التحسين ثانيا ، وذلك برغم ان هذا التحسين قد يعرض البيان لمخاطر الغموض ومتاهات التلاعب بالالفاظ .

(١) الطراز : ٣٥٤/٢ .

وقد لحظ حازم القرطاجنى ذلك ، كما لاحظ مدى عناية العرب بعملية التحسين التى لا تتوفر لغيرهم من الأمم ، ومن ذلك تماثل المقاطع فى الأسجاع والقوافى ، لما فى ذلك من مناسبة زائدة على عملية البيان الأصلية . ومن ذلك نياطتهم حرف الترثم بنهايات الصنف الكثير المواقع فى الكلام منها ، لأن فى ذلك تحسينا للكلم بجريان الصوت فى نهايتها . ثم يعلل لذلك بأن للنفس فى النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجارى الى بعض على قانون محدد راحة شديدة ، واستجدادا لنشاط السمع بالنقلة من حال الى حال ، فكأن تأثير المجارى المتنوعة ، وما يتبعها من الحروف المصوتة من أعظم الأعوان على تحسين مواقع المسدوعات من النفوس (١) .

وواضح ان البلاغيين قد حاولوا الافادة من وظيفة التحسين فى اللغة من حيث هى امكانيات لغوية لها تصور شكلى محدد فى ابراز الناحية الجمالية التى تتجاوز مجرد الافهام والافادة مع مراعاة المقتضى فى علم المعانى ، أو الافهام والافادة بطرق مختلفة كما فى علم البيان .

فالمحسنات مثلت - عندهم - حيلة أسلوبية يستعين بها الأديب بعد تحويلها من طبيعتها اللغوية العامة الى خواص فردية ترتبط بطريقة متميزة فى الأداء ، أو تطفى على هذا الأداء فتجره وراءها وتعطل افادته .

(١) منهاج البلغاء : ١٢٢ ، ١٢٣ .

العدول (١)

ان المتتبع لمباحث الاسلوبية يدرك ان من أهم هذه المباحث يتمثل في رصد انحراف الكلام عن نسقه المثالي المؤلف ، أو كما يقول (ج كوهين) : (الانتهاك) الذى يحدث فى الصياغة ، والذى يمكن بواسطته التعرف على طبيعة الاسلوب ، بل ربما كان هذا الانتهاك هو الاسلوب ذاته ، وما ذلك الا لأن الاسلوبيين نظروا الى اللغة فى مستويين الأول : مستواها المثالى فى الأداء العادى والثانى : مستواها الابداعى الذى يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها .

والمستوى العادى هو الذى يعتمد النحو التقعيدى فى تشكيل عناصره ، كما يعتمد اللغة فى تنسيق هذه العناصر ، وثمره الترابط بين ما يقول به النحاة وما يقول به اللغويون ظهور مثالية اللغة فى استخدامها المؤلف ، وهى مثالية افتراضية أكثر منها تطبيقية واقعية ، ولعل هذه المثالية الافتراضية هى التى كانت وراء كثير من المقولات النظرية فى الدراسات النحوية واللغوية كتقسيم الكلام الى اسم وفعل وحرف ، ثم الولوج من هذه القسمة الى تنويعات على الاسم والفعل والحرف ، من حيث الجمود والاشتقاق ، أو من حيث الاصول والتجرد والزيادة ، كما كان هناك تصور خاص بالزمن وعلاقته بالفعل ، كما أن الحروف أصبح لها تقسيماتها المرتبطة بوظيفة أساسية فى التراكيب اللغوية .

كما ينضاف الى ذلك ما قاموا به من تحديد مكاني لاجزاء الجملة يرتبط فى معظم أحواله بالحركة الاعرابية على أواخر الكلمات ، واعتماد نظرية العامل وما يتبعها من ظهور أو استتار كأساس فى تشكيل هذه الأواخر . (٢)

هذه الأمور وغيرها أكدت النظرة المثالية للمستوى العادى الذى قام على رعايته النحاة واللغويون ، وانتقل الأمر منهم الى البلاغيين ، فنظروا الى النحو باعتباره العامل الأساسى فى تأدية أصل المعنى ، حتى ان

(١) عقد الدكتور عبد الحكيم راضى فصلا كاملا عن (عن المثالى والمنحرف) فى (نظرية اللغة فى النقد العربى) اعتمدنا عليه فى رصد كثير من مسائل العدول .
(٢) انظر السابق : ١٩١ وما بعدها

السكاكى يرى ان النحو هو أن ننحو معرفة كيفية التركيب فيما بين الكلم لتأدية أصل المعنى مطلقا ، بمقاييس مستنبطة من استقراء كلام العرب وقوانين مبنية عليها ليحترز بها عن الخطأ فى التركيب (١) .

ولعل النظرة المثالية للأداء هى التى جعلت النحاة يحددون معنى (الكلام) بما يرتبط بالعبارة ظاهرا أو تقديرا ، فأما القول بظاهر العبارة فهو ما اهتمهم رعاية للسلامة ، أما التقدير فهو جرى منهم وراء هذه السلامة ورعاية لها حفاظا على مثالية الأداء .

واذا كان النحاة واللغويون قد أقاموا مباحثهم على رعاية الأداء المتالى ، فان البلاغيين ساروا فى اتجاه آخر من حيث أقاموا مباحثهم على أساس انتهاك هذه المثالية والعدول عنها فى الاداء الفنى .

وليس معنى هذا انكار البلاغيين للمستوى المثالى الذى أقامه النحاة واللغويون ، بل ان ذلك يؤكد ادراكهم لتحقيقه بحيث جعلوه الخلفية الوهمية وراء الصياغة الفنية والتى يمكن أن يقيسوا اليها عملية العدول فى هذه الصياغة .

ومن هنا كان حرص البلاغيين واضحا على التذكير به ، والتنبيه اليه فى مثل قولهم : « أصل المعنى » و « أصل الكلام » و « رعاية للأصل » لكن اعتدادهم بهذا الأصل لا يتجاوز مجرد الاشارة اليه لأنه يخلو - فى نظرهم - من أى قيمة فنية ، فاذا كان النحوى يهتم بما يفيد أصل المعنى ، فان البلاغى يبدأ منطقة حركته فيما يلى هذه الافادة من عناصر جمالية . (٢)

من هذا المنطلق دارت مباحث المعانى فى كثير من جوانبها حول العدول عن النمط المألوف على حسب مفهوم أصحاب اللغة وتقاليدهم فى صناعة الكلام ، وهذا العدول يمثل الطاقات الإيحائية فى الاسلوب .

وتعريف « علم المعانى » يقوم أساسا على رعاية المستويين السابقين فهو العلم الذى تعرف به أحوال اللفظ العربى التى بها يطابق اللفظ مقتضى الحال ، فذكر المطابقة يخرج ما لا تحصل به المطابقة أصلا مما يدخل فى المستوى العادى كالأعلال والتصحيح ، والأعراب ، ونحو ذلك مما يحتاج اليه فى تأدية أصل المعنى بالتراكيب العربية بحيث لا يحتاج فى تأديته الا الى الدلالات الوضعية ، وهو ما تكفلت به مباحث النحاة .

(١) مفتاح العلوم : ٣٣ .

(٢) نظرية اللفظة فى النقد العربى : ٢٠٦ ، ٢٠٧ .

أما أبواب المعاني فيمتنع فيها اجراء الكلام على الأصل ، وهي أبواب تقوم أساسا على العدول في اللغة عن مستوى استخدامها المؤلف .

وقد كانت وسيلة البلاغيين في معظم هذه الأبواب التقدير سواء بالزيادة أو بالحذف ، أو بالتقديم والتأخير ، أو بالتعريف والتنكير ، وكل ذلك من خلال مفهوم يغفل ظاهر العبارة وصولا الى باطن يعتمد على تشكيل مثالي افتراضي يستمد معالنه من تقديرات النحاة وتأويلاتهم (١) مع اكسابها صبغة جمالية تتصل بالمعنى وتلونه ، وتصله بحالة المخاطب في غالب الأحيان ، وبحالة المتكلم في القليل منها بحيث يؤثر هذا الحال في أجزاء الجملة الاسمية والفعلية والخبرية والانشائية ، في تنويعات على الصيغ التي وردت في النماذج الفنية الراقية .

ومباحث المعاني عندما تعرض لدراسة المسند اليه في التعريف والتنكير تفترض وجود أصل مثالي لعكس كل من الحالتين ، فاذا كان المسند اليه معرفا ، فان هذا التعريف جاء مخالفا للأصل وهو التنكير ، ومن هنا كانت له ميزة فنية لا تتوفر مع تنكيره ، واذا جاء منكرا فانه يخالف أصله أيضا وهو التعريف ، والا لما وجدنا تلك القيم الجمالية التي نفتقدها اذا عرفناه ، نقول هذا انطلاقا من مفهوم البلاغيين لعلم المعاني الذي يبحث فيما وراء الافادة الاصلية التي تهتم بها مباحث النحو واللغة .

وفي حالة طى المسند اليه يتبنى الكلام على افتراض وجوده في الأصل ثم تبع ذلك طيه اعتمادا على استحضار السامع له ومعرفته به ، أو لضيق المقام ، أو للاحتراز عن العبث ، الى آخر تلك الأغراض التي تتصل بطبيعة المخاطب . ومن المدهش أن البلاغيين تنبهوا الى أن طى المسند اليه قد يكون من طبيعة الاستعمال دون حاجة الى ذكر غرض أو تحديد فائدة كلامية في مثل قولنا : « نعم الرجل زيد ، على قول من يرى أصل الكلام . نعم الرجل هو زيد » (٢) غير ان مثل هذه الحالة لا تدخل في مباحث البلاغة ، وانما يختص بها علم النحو باعتبارها نمطا من التعبير المؤلف ، وكأن الطى المعتمد به في علم المعاني هو الذي يتم لاعتبارات بلاغية خروجا على الأصل الذي هو من مهام النحو والنحاة .

أما مباحث التقديم والتأخير فتمثل - في علم المعاني - أهمية خاصة من خلال التركيب الذي يخضع بالضرورة لطابع اللغة ونمطها المؤلف في

(١) نظرية اللغة في النقد العربي : ٢٠٢

(٢) مفتاح العلوم : ٧٦ .

ترتيب أجزاء الجملة ، من حيث كان العدول عن هذا النمط بمثابة منبهات فنية يعمد اليها المبدع ليخلق صورة فنية متميزة .

وبرغم ادراك البلاغيين ان اللغة العربية تتميز بعدم حتمية ترتيب اجزاء الجملة تبعا لوجود حركة الاعراب الذى تحدد المعنى ، برغم ذلك نجدهم يقترضون أصلا في التركيب يقاس اليه العدول عنه ، ففي الحديث عن المسند اليه يرون ان أصله التقديم ولا لامقتضى للعدول عنه الا لأغراض حدودها ووصفوها (١) وهذه الحالات تدور حول تخطي الرتب المحفوظة في القواعد النحوية من تقدم المبتدأ على الخبر أو الفعل على الفاعل ، أو تقديم الموصول على الصلة والموصوف على الصفة . وانما يقال بالتقديم والتأخير للمزال عن موضعه لا للقار في مكانه كما يقول الزمخشري (٢) ، فاذا كان النحاة يهتمون بمسألة الرتبة باعتبارها ممثلة لمثالية الأداء في التركيب المؤلف فان البلاغيين لا يهتمون في مباحثهم بهذه الرتب الا بالمقدار الذى يساعد على تحديد كمية العدول وكيفيته ، وهو عدول يتم من خلال عوامل نفسية تكتنف عملية التخاطب كتشويق السامع ، أو للتفاؤل أو للتلذذ ويوضح السكاكي عملية العدول في تحليله لحالتى تقدم المسند اليه - المضم - على مسنده الفعل ، وتقدم المبتدأ النكرة على فعله أيضا لافادة التخصيص ، ففي الحالة الأولى يقدم ، المثال « أنا عرفت وانت عرفت » لكى يفيد الاختصاص باعتباره عدولا عن النمط المؤلف في اللغة ، وهو نمط افتراضى يعتمد على تأخر الضمير « أنا » و « أنت » عن فعلهما فيكون الأصل « عرفت أنا وعرفت أنت » (٣) .

وفي الثانية - أى الابتداء بالنكرة - فى نحو « رجل جاء » فلكى يفيد مثل هذا التركيب تخصيصا يفترض أصلا له هو « جاء رجل » على أساس أن « رجل » بدل من الفاعل المستتر فى جاء مثلما فى قوله تعالى « وأسروا النجوى الذين ظلموا » « فالذين ظلموا » بدل من الواو فى « أسروا » فالسكاكى يواجه تركيبا يبتدأ بالنكرة فيلجأ الى التقدير الذى يفيد افادة بلاغية هى الاختصاص (٤) اذ الأصل أن تتأخر النكرة فى مثل التركيب السابق .

ومسألة الاختصاص هذه جرت البلاغيين الى دراسة انماط من التعبير تقوم أساسا على العدول عن الصياغة العادية المؤلفه التى تعتمد على عقلانية

(١) مفتاح العلوم : ٨٤ .

(٢) الكشف : ٤ : ٤٥ .

(٣) مفتاح العلوم : ٩٦ .

(٤) السابق : ٩٧ . وأنظر نظرية اللغة فى النقد العربى : ٢١٦ .

الأداء ، فالتقدم له درجات يحكمها العقل كتقدم العلة على المعلول في مثل تقدم الكون على الكائنية والعلم على العالمية ، ثم التقدم بالذات نحو تقدم الواحد على الاثنين ، على معنى أن الوحدة لا يمكن تحقق الاثنية الا بعد سبقها ، ثم التقدم بالشرف كتقدم الأنبياء على الاتباع ، والعلماء على الجهال ، ثم التقدم بالمكان كتقدم الامام على المأموم ، ثم التقدم بالزمان كتقدم الشيخ على الشاب (١) .

وما خرج عن هذا اطار العقلي يمثل عدولاً لأغراض بلاغية يأتي الاختصاص في معظمها ، فتقدم المفعول على فعله في قولنا « زيدا ضربت » يفيد التخصيص لأن الأصل « ضربت زيدا » وتقدم الخبر على مبتدئه في مثل « قائم زيد » يفيد نفس الافادة اذ أصله « زيد قائم » وتقدم الظرف والجار والمجرور في مثل قوله تعالى : « الا الى الله تصير الأمور » فالمعنى ان الله تعالى مختص بصيرورة الأمور اليه دون غيره ، وتقدم الحال في مثل قولنا : « جاء ضاحكاً زيد » فانه يفيد مجيئه على هذه الصفة مختصاً بها من غيرها من سائر صفاته . وكذلك الأمر في اسلوب الاستثناء في مثل « ما ضربت أحداً الا زيدا » اذ الأصل « ما ضربت الا زيدا أحداً » (٢) .

وعملية العدول تتمثل فيما صرح به عبد القاهر بأن التقديم على وجهين ، الأول تقديم على نية التأخير وذلك يتمثل « في كل شيء اقررتَه مع التقديم على حكمه الذي كان عليه وفي جنسه الذي كان فيه ، كخبر المبتدأ اذا قدمته على المبتدأ ، والمفعول اذا قدمته على الفاعل ، كقولك منطلق زيد ، وضرب عمراً زيد ، معلوم أن « منطلق » و « عمراً » لم يخرججا بالتقديم عما كانا عليه من كون هذا خبر مبتدأ ومرفوعاً بذلك ، وكون ذلك مفعولاً ومنصوباً من أجله كما يكون اذا أخرت » (٣) .

وهناك تقديم لا يكون على نية التأخير ولكن ينقل الشيء من حكم الى حكم بحيث يجعل في باب غير بابه ، واعراب غير اعرابه ، وذلك بأن تعمد الى اسمين يحتمل كل واحد منهما أن يكون مبتدأ والآخر خبر له ، فتقدم تارة هذا على ذاك ، ومرة ذاك على هذا ، ففي « زيد المنطلق » نقول مرة « زيد المنطلق » ومرة « المنطلق زيد » فأنت في هذا لم تقدم المنطلق على أن يكون متروكاً على حكمه الذي كان عليه مع التأخير ، فيكون خبر مبتدأ كما

(١) الطراز - ٢ : ٥٧ - ٦٥ .

(٢) انظر الطراز : ٢ : ٦٥ وما بعدها .

(٣) دلائل الاعجاز : ١٣٧ .

كان ، بل على أن تنقله عن كونه خبراً الى كونه مبتدأ ، وكذلك لم تؤخر زيدا على أن يكون مبتدأ كما كان ، بل على أن تخرجه عن كونه مبتدأ الى كونه خبراً (١) .

ويستمر عبد القاهر مؤكداً عملية العدول في تقديم المفعول في مثل « ضربت زيدا وزيد ضربته » حيث لم تقدم زيدا على أن يكون مفعولاً منصوباً بالفعل كما كان ، ولكن على أساس رفعه بالابتداء مع شغل الفعل بضميرة وجعله في موضع الخبر (٢) .

ومن هذا المنطلق يرى عبد القاهر ان من الخطأ تقسيم الأمر في تقديم الشيء وتأخيره قسمين ، فيجعل مفيداً في بعض الكلام ، وغير مفيد في بعض ، وأن يعلل تارة بالعناية وأخرى بأنه توسعه على الشاعر والكاتب ، حتى تطرد لهذا قوافيه ولذلك سيجعه ، لأن من المستبعد في جملة النظم ما يدل تارة ولا يدل أخرى ، لأنه اذا ثبت في تقديم المفعول مثلاً على الفعل أنه قد اختص بفائدة ، فان هذه الفائدة تنتفي مع التأخر ، ومن هذا السبيل من يجعل التقديم وتركه سواء ، وأما من يجعله بين بين فيزعم انه للفائدة في بعضها ، وللتصرف في اللفظ من غير معنى في بعض ، فما ينبغي أن يرغب عن القول به (٣) .

ومن مباحث المعاني التي اعتبر عدولها عن النمط المؤلف أساس ما فيها من قيمة بلاغية مبحث الإيجاز والاطناب من حيث كانا ممثلي عدول عن أصل مفترض هو المساواة التي حدها ابن مالك بأن يكون لفظ الكلام بمقدار معناه لا ناقصاً عنه بحذف للاختصار ولا زائداً عليه بمثل الاعتراض والتتميم والتكرار ، أما التوسيع وهو أن يزداد في الكلام ما يصير به على الضد مما ذكر .

ويعرف الإيجاز بأنه أداء المقصود من الكلام بأقل من عبارة متعارف الأوساط أو مما يليق به حال المتكلم من التوسيع والانبساط ، والاطناب هو أداء المقصود من الكلام بأكثر من عبارة متعارف الأوساط (٤) .

ويبدو ان ابن مالك قد استنبط المساواة مما قرأ في المفتاح اذ

(١) دلائل الإعجاز : ١٣٧ ، ، ١٣٨ .

(٢) السابق : ١٣٨ .

(٣) السابق : ١٤٠ .

(٤) المصباح في علم المعاني والبيان والبدیع : المطبعة الخيرية ٣٤١ هـ ، ٣٥ ، ٣٦ .

وجد السكاكى يجعل للعبارات حدا ان قلت عنه كانت ايجازا . وان زادت عليه كانت اطنابا فأعطى لهذا الحد اسم المساواة ، ولكنه جرده من أى قيمة بلاغية (١) .

وقد اعترضه الحطيب القزوينى محاولا اعطاء المساواة قيمتها الفنية باعتبارها احدى وسائل التعبير ، لأن ارجاع الأمر فى ادراك الايجاز والاطناب والمساواة الى المتعارف رد الى الجهالة ، ورأى الصواب فى ان يقال : المقبول من طرق التعبير عن المراد تأدية أصله بلفظ مساو له ، أو ناقص عنه ، واف أو زائد عليه لفائدة ، وبهذا تعود للمساواة حقها من البلاغية (٢) .

وتبدو الناحية الشكلية سيطرة على فهم البلاغيين لهذا المبحث وتحديدهم لأقسامه . فاذا كان الايجاز يتمثل فى الألفاظ القليلة ، والاطناب فى تكثير اللفظ فلا بد من ايجاد قسم ثالث يقاس اليه الطرفان السابقان هو المساواة . ومن هنا كانت محاولة القزوينى ، ومن قبله ابن أبى الأصبع ، اضافة صفة البلاغة على المساواة غير مجدية ، فان أبى الأصبع يعرف المساواة بأن تكون الألفاظ مساوية للمعاني لا تزيد عليها ولا تنقص عنها ، وهى من البلاغة التى وصف بها بعضهم أحد الأدباء فقال : كانت ألفاظه قوالب لمعانيه (٣) . ويبدو ان السكاكى كان أكثر البلاغيين فهما واستيعابا لهذا المبحث حيث نظر لكل من الايجاز والاطناب باعتبارهما أمرين نسبيين ، فقد يكون ظاهر الكلام مطنبا وهو موجز بالقياس الى كلام آخر ولذا فان تقرير مواضع الايجاز والاطناب انما يرجع الى متعارف الأوساط (٤) .

ومن خلال مبحث المطابقة الذى أقامه النحاة واللغويون يظهر « الالتفات » كخاصية تعبيرية تتميز بطاقتها الايحائية من حيث كان بناؤه يعتمد على العدول فهو عند البلاغيين « العدول من أسلوب فى الكلام الى أسلوب آخر مخالف للأول » (٥) .

(١) البلاغة تطور وتاريخ - د شوقي ضيف - دار المعارف سنة ١٩٨٠ : ٣١٥

(٢) التلخيص فى علوم البلاغة - ضبط وشرح عبد الرحمن البرقوقي - التجارية ط ٢ : ٢٠٩ ، ٢١٠ .

(٣) تحرير التحبير : تحقيق د. حنفى شرف - المجلس الأعلى للشئون الاسلامية : ١٩٧ ، ٣٩٣ .

(٤) نظرية اللغة فى النقد العربى : ٢٢٩ .

(٥) الطراز : ١٣٢/٢ .

وطبيعة المطابقة بعلاقاتها السياقية تتمثل لغويا في العلامة الاعرابية ، كما تتمثل في الضمائر - التكلم والخطاب والغيبة - كما تتمثل في العدد من حيث الأفراد والتثنية والجمع ، وتتمثل أيضا في النوع من حيث التذكير والتأنيث ، ثم تتمثل أخيرا في التعيين من حيث التعريف والتنكير .

وهذه المطابقات تمثل النسق اللغوي المثالي في الأداء والذي من خلاله كان « الالتفات » ظاهرة أسلوبية تعتمد على انتهاك هذا النسق بانتقال الكلام من صيغة الى صيغة ، ومن خطاب الى غيبة ، ومن غيبة الى خطاب الى غير ذلك من أنواع الالتفاتات .

وتبدو عملية العدول ملحوظة بشكل واضح حتى عند المتقدمين من النحاة واللغويين :

فالموصلى يحكى سؤال الأصمعي له : أتعرف التفاتات جرير ؟ ، ثم ينشده :

أتسى اذ تودعنا سليمي

بعود بشامة سقى البشام

ثم قال معلقا : الا تراه مقبلا على شعره اذ التفت الى البشام (١) . والأصمعي وان لم يضع تعريفا للالتفات فان الشاهد الذي قدمه يدل على أن فهمه له قريب من المعنى اللغوي للكلمة ، لأن شرط الالتفات عند البلاغيين لا يتحقق في البيت ، اذ المخاطب فيه ليس واحدا .

ثم يدخل الالتفات في حدوده الاصطلاحية في مثل ما نجده عند المبرر عندما علق على قول الشاعر :

وامتغنى على العشما بوليدة فابت بخير منك يا هود حامدا

بأنه كان يتحدث عنه ، ثم أقبل عليه يخاطبه ، وترك تلك المخاطبة ، والعرب تترك مخاطبة الغائب الى مخاطبة الشاهد الى المتكلم ، ومخاطبة الشاهد الى مخاطبة الغائب (٢) .

(١) العمدة : ٣٧/٢ ، ٣٨ .

(٢) الكامل في اللغة والأدب - محمد بن يزيد المبرد - مكتبة المصنف بيروت :

٢٣/٣ .

وهو بهذا التعليق يخصص الالتفات ويخرجه من دائرة العموم لكي
يخصه بتلوين الخطاب بالانتقال بالاسلوب من صيغة الى أخرى من صيغ
الخطاب أو الغيبة ، أو التكلم .

وتبدو براعة السكاكي في نقله لمبحث الالتفات من « البديع » الى
« المعاني » لاشتماله على خاصية في التركيب يراعى بها مقتضى الحال ، كما
تتمثل براعته أيضا في ادراكه لعملية العدول وتوسيع دائرتها فيما مثل
به من قول امرئ القيس :

تطاول ليلك بالا ثمــد ونام الخلى ولم ترقــد
وبات وباتت له ليله كليلة ذى العائر الأرمــد
وذلك من نبأ جاءني وخبرته عن أبي الأسود (١)

فظاهر الحديث كان يقتضى البدء بلسان المتكلم فالعدول هنا ليس
بالنسبة لكلام سابق ، وإنما بالنسبة للأصل الذى يجب أن يكون عليه
الكلام وبهذا يدخل التجريد في مجال الالتفات .

وإذا كان السكاكي قد مد الالتفات الى التجريد فان تعريف العلوى
له يمكن أن يمتد الى ألوان أخرى مثل الاعتراض والاستدراك والعكس
والتبديل والتكميل ، باعتبارها قائمة على الانتقال من أسلوب الى أسلوب ،
أو من معنى الى معنى (٢) ولعل ادراك العلوى للعدول عن النسق اللغوى
في التطابق جعله يؤثر الحديث عن الالتفات ضمن « شجاعة العربية » (٣)
لأن الشجاعة تقتضى الاقدام ، ولا شك ان مخالفة النمط المؤلف يمثل
اقداما من المتكلم ، ومن قبله أدرك ابن الاثير هذا المفهوم حتى انه جعل
الالتفات خلاصة علم البيان (٤) .

وفي التعليل لبلاغة الالتفات يلحظ الزمخشري أن العدول من
أسلوب الى أسلوب فيه ايقاظ للسامع ، وتطرية له بنقله من خطاب الى
خطاب آخر ، لأن السامع ربما مل من أسلوب فينقله الى أسلوب آخر .
تنشيطا له في الاستماع واستمالة له في الاصغاء .

(١) مفتاح العلوم : ٨٦ ، ٨٧ .

(٢) الطراز : ١٣٢/٢ .

(٣) السابق : ١٣١ .

(٤) ألفل السائر : ١٧٠/٢ ، ١٧١ .

والعلوى يرى ما يراه الزمخشري وينتصر له على ابن الأثير الذى
اعتراض الزمخشري بأن الكلام لو كان فصيحاً لم يكن مملولاً ، وبين ان
هذا الاعتراض خطأ وجهل من صاحب المثل السائر ، لأن هذا لا يزيل
فصاحة الكلام ، ولا ينقص من بلاغته ، ولهذا فانه لو ترك فيه الالتفات
فانه باق على الفصاحة ، ولكن الغرض أن خروجه من اسلوب الخطاب الى
اسلوب الغيبة يزيد فى البلاغة ويحسنها ، ويكون الخطاب أوقع وأكثر
عن المراد (١) .

أما ابن الأثير فيرى انه ليس هناك ضابط للوجه الذى من أجله دخل
الالتفات فى الكلام ، ولكنه يكون على حسب مواقعه فى البلاغة وموارده
فى الخطاب ، فالناظر انما يعرف حسن مواقع الالتفات اذا نظر فى كل
موضع يكون فيه فيعرف قدر بلاغته بالاضافة الى ذلك الموضع بعينه (٢) .

والمتشح لمعرفة البيان عليه ان يدرك « أن العدول عن صيغة من
الألفاظ الى صيغة أخرى لا يكون الا لنوع خصوصية اقتضت ذلك » (٣) .

وفوق مقولة التطابق فى العدد يمد بعض البلاغيين الالتفات الى
الانتقال من ضمير الواحد الى ضمير الجمع اذا كانا عائدين الى المبهم « كمن
وما » بمعنى الذى ، فابن عطية والزمخشري وغيرهما قالوا انه اذا ابتدئ
بالمفرد منهما جاز أن يؤتى بعده بضمير الجمع ، واذا ابتدئ بضمير الجمع
لا يجوز الا بضمير المفرد بعده ، ومن ذلك قوله تعالى : « ومن الناس
من يقول آمنا بالله وباليوم الآخر وما هم بمؤمنين » أفرد الضمير فى يقول ،
وأتى بعده بضمائر الجمع (٤) .

كما مدوا الالتفات أيضا الى الانتقال من مخاطبة الواحد الى مخاطبة
الاثنين والى مخاطبة الجمع ، ومن مخاطبة الاثنين الى مخاطبة الواحد ، والى
مخاطبة الجمع ، ومن مخاطبة الجمع الى مخاطبة الواحد والى مخاطبة
الاثنين ، وهى أنواع ستة حسب القسمة العقلية (٥) ولا حساس التنوخي
بما فى هذا النمط من العدول اعتبره من التوسع فى اللغة

(١) الطراز : ١٣٥/٢ .

(٢) المثل السائر : ١٧٣/٢ .

(٣) السابق : ١٨٤ .

(٤) الاقصى القريب : ٤٥ ، ٤٦ .

(٥) السابق : ٤٦ .

ويبدو منطلق البلاغيين من مقولة التطابق باعتبارها ممثلة لنوع من الانسجام الذي يؤلف بين الأجزاء لتشكيل وحدة متناسقة في تنظيم تلقائي وذاتي ، وكل استثناء في هذا التنظيم يقضى الى نوع من الحلل ، أو الانتهاك يدفع البلاغيين الى اعتباره نوعا من الطاقة التعبيرية التي يمكن وضعها في قواعد تعيد التوازن مرة أخرى ، وإذا تعذر عليهم ذلك فإنهم يجدون لهم مخرجا في القول بالمجاز باعتباره وسيلة فنية ينضوى تحتها كثير من الصيغ التي ندت عن عقلية النحاة واللغويين ، وبهذا قالوا (١) انه اذا ابتدئ بضمير الجمع لا يجوز الايتان بعده بضمير المفرد الا على سبيل التجوز والفارق بين هذا النوع وما قبله هو فارق الانسجام التنظيمي لأننا اذا ابتدأنا بضمير الجمع ثم آتينا بعده بضمير المفرد فان ذلك لا يزيل الابهام ، لأن العائد اليه مفرد في اللفظ ويحتمل مدلوله الجمع ، فاذا عاد اليه الضمير المفرد فهو باق على ما كان عليه من الابهام ، واذا آتينا بضمير الجمع فقد تعين أن مدلوله الجمع فلا يعود الى المفرد ، وما دام الأمر كذلك نجد المجاز هو الوسيلة المثلى لخلق التناسق المعنوي المفقود كما في قوله تعالى : « فمن الناس من يقول ربنا آتينا في الدنيا وما له في الآخرة من خلاق » فقد أتى بالضمير في يقول مفردا ، ثم جاء بعده بضمير الجمع في قوله : « ربنا وآتينا » ثم جاء بضمير المفرد بعدهما في قوله : « وما له في الآخرة من خلاق » .

وفوق مقولة البعد الزماني في الفعل يمد بعض البلاغيين الالتفات الى العدول في استخدام الفعل باحلال واحد من « الماضي - المضارع - الأمر » محل الآخر والقول بالالتفات هنا طلبا للتوازن أيضا في تركيب الصيغة . وقد جعله ابن الأثير على قسمين : الأول .

الرجوع عن الفعل المستقبل الى فعل الأمر ، وعن الفعل الماضي الى فعل الأمر ، ومما جاء منه قوله تعالى : « يا هود ما جئتنا ببينة وما نحن بتاركى آلهتنا عن قولك وما نحن لك بمؤمنين » ان نقول الا اعتراك بعض آلهتنا بسوء قال انى اشهد الله واشهدوا انى برىء مما تشركون ، فانه انما قال : « أشهد الله وأشهدوا » ولم يقل : وأشهدكم ليكون موازنا له وبمعناه (٢) .

ومن العدول عن الماضي الى الأمر قوله تعالى : « قل أمر ربي بالقسط وأقيموا وجوهكم عند كل مسجد وادعوه مخلصين له الدين » .

(١) الاقصى القريب : ٤٦ .

(٢) المثل السائر : ١٨٣/٢ .

وكان تقدير الكلام : أمر ربي بالقسط وباقامة وجوهكم عند كل مسجد ، فعدل عن ذلك الى فعل الأمر (١) .

الثانى : الاخبار عن الفعل الماضى بالمستقبل وعن المستقبل بالماضى .

ومن ذلك قوله تعالى : « والله الذى أرسل الرياح فتثير سحابا فسقناه الى بلد ميت فأحيينا به الأرض بعد موتها كذلك النشور » .

ومن الاخبار بالماضى عن المستقبل قوله تعالى : « ويوم ينفخ فى الصور ففرع من فى السموات ومن فى الأرض » (٢) .

ولم يكتف ابن الأثير بالعدول فى الأفعال باحلال بعضها محل بعضها الآخر ، بل أضاف نمطا آخر يعدل فيه عن الفعل الى اسم المفعول ، ومن ذلك قوله تعالى : « ان فى ذلك لآية لمن خاف عذاب الآخرة ذلك يوم مجموع فيه الناس وذلك يوم مشهود » . فقد عدل عن الفعل المستقبل الذى هو « يجمع » الى اسم المفعول الذى هو « مجموع » لما فيه من الدلالة على ثبات معنى الجمع لليوم ، وأنه الموصوف بهذه الصفة (٣) .

والالتفات باعتراف طاقة تعبيرية تتمثل فى انتقال الكلام من أسلوب الى أسلوب يربطه السكاكى تارة بالمخاطب وتارة بالمتكلم (٤) .

فالمخاطب بهذا الأسلوب يزداد هزة ونشاطا ، ومن يصغ الى قوله تعالى : « اياك نعبد واياك نستعين » بعد اصغائه لما قبلها من قوله : « الحمد لله رب العالمين الرحمن الرحيم مالك يوم الدين » فانه يجد فى هذه الطريقة فى الأداء منبها فنيا على أن العبد المنعم عليه بتلك النعم العظام الفائقة الحصر ، اذا قدر مثوله بين يدى مولاه من حقه اذا أخذ فى القراءة أن تكون قراءته على وجه يجد فيها نفسه شبه محرك الى الاقبال على من يحمده ، صائر فى أثناء القراءة الى حالة شبيهة بايجاب ذلك عند ختم الصفات .

أما ارتباط أسلوب الالتفات بالمتكلم فيمكن تمثله من تعليق السكاكى أيضا على أبيات امرئ القيس السابقة (٥) .

(١) المثل المسائر ٢/١٨٤ .

(٢) السابق : ١٨٥ - ١٩٠ .

(٣) السابق : ١٩٠/٢ ، ١٩١ .

(٤) مفتاح العلوم : ٨٧ ، ٨٨ .

(٥) صفحة : ٢٠٣ .

فلو لم يلجأ أمرؤ القيس الى الالتفات وساق الكلام على الحكاية
لقال :

تطاول ليلي بالأثمد ونهم الخلى ولم أرقد
وبت وبات لنا ليلة .

أو أن يلتفت نوعا واحدا فيقول : وبت وبات لكم ، وذلك من نبأ
جاءكم ، وخبرتم عن أبي الأسود . ولكنه لما أراد تهويل الخطب واستفظاعه
في النبأ الموجه المحرق للقلب عمد الى الالتفاتات . فنبه بالتفاتة الأول على
أن نفسه - وقت ورود النبأ عليها - ولهت كالثكلي ، فأقامها مقام المصاب
الذى لا يتسلى فأخذ يخاطبه : « بتطاول ليلك » تسلية ، أو تنبيها على أن
نفسه لفظاعة شأن النبأ واستشعارها معه بالكمد أبدت قلقا وكندا
شديدين ، وكان من حقها أن تثبت وتتصبر ، فحين لم تفعل ذلك شككته
في أنها نفسه ، فأقامها مقام مكروب قائلا له : تطاول ليلك .

وفي التفاته الثاني دل على أنه حزين صادق الحزن ، ولذا يخاطبه
بقوله : ان الحال لن تتفاوت خاطبتك أم لم أخاطبك .

وفي الثالث دل على أن جميع ذلك إنما كان لما خصه ولم يتعداه الى
سواه .

ويمكن أن نقول بأنه نبه في التفاته الأول على أن ذلك النبأ أطار
قلبه ، وأبار لبه وتركه حائرا ، فما فطن معه لمقتضى الحال من الحكاية
فجرى على لسانه ما كان الفه من الخطاب الدائر في مجارى أمور الكبار
أمرا ونهيا ، والانسان اذا دهمه ما تحار له العقول ، وتطير له الأبواب ،
وتدهش معه الفطن ، لا يكاد يسلم كلامه عن أمثال ذلك .

وفي التفاته الثاني على أنه بعد الصدمة الاولى حين أفاق شيئا مدركا
بعض الادراك ما وجد النفس معه ، فبنى الكلام على الغيبة قائلا : وبات
وبانت له .

وفي التفاته الثالث على ما سبق .

ويمكن القول بأنه نبه في التفاته الاول على أن نفسه حين لم تثبت
ولم تتصبر غاظه ذلك فأقامها مقام المستحق للعتاب ، قائلا له على سبيل
التوبيخ والتعير : تطاول ليلك .

وفي الثاني على أن الحامل على الخطاب والعتاب لما كان هو الغيظ

والغضب فحين سكت عنه الغضب بالعتاب الأول ، فان سورة الغضب بالعتاب تنكسر ، ولى عنها الوجه وهو يدمدم قائلا : وبات وبات له . وفى التفاته الثالث على ما تقدم .

وانما أوردت تحليل السكاكى بتفصيلاته لآليات أمرى القيس لكى نتبين من خلالها قدرة الرجل على الربط بين الأسلوب ومبدعه من خلال رصد الطاقات التعبيرية التى يستعين بها فى كلامه ، ذلك أن هذه الطاقات أو الامكانيات هى التى تعطى الاداء - فى السكاكى - قيمته البلاغية ، ذلك « ان الفحول البزل لا يعترفون بالبلاغة لامرىء ، ولا يقيمون لكلامه وزنا ما لم يعثروا من مطاوى افتناناته على لطائف اعتبارات ، والتفاضل بين الكلامين قلما يقع الا بأشباهاها » (١) .

ومن مباحث المعانى التى تتميز بامكانياتها الأسلوبية مبحث الفصل والوصل لاعتماده على الأدوات الرابطة والتى يطلق عليها حروف المعانى والتى خرج بها البلاغيون عما تؤديه من وظيفة نحوية الى أمور وراء ذلك من حيث قدرتها على الربط بين الجمل والمفردات ، ولم يقتصر الأمر على حروف العطف وحدها ، بل ان ابن الاثير ومن بعده العلوى قد مدا هذا المبحث الى الحروف الجارة باعتبار قدرتها - هى الأخرى - على وصل الكلام ، وأن لها معانى تخرج بها عن عملها النحوى ، وأن هذه المعانى لا تكتسب وجودها من الدلالة المعجمية وانما من السياق الوظيفى ، فمعنى هذه الحروف هو وظيفتها فى آن واحد ، ومن هنا كانت عملية العدول بين هذه الأحرف ذات تأثير بالغ فى الدلالة اذ لا يكتمل معناها الا بوجود التركيب المتكامل فلا افادة من حرف الجر الا بوجود المجرور ، ولا العطف الا مع المعطوف ، فلا بيئة لهذه الأحرف خارج السياق باعتبارها من أهم وسائل التعليق فى اللغة .

ففى حروف العطف نجد أن الواو تفيد مطلق الاشتراك والجمع فى المعنى ، (والفاء) توجب الترتيب من غير تراخ و (ثم) توجيه مع تراخ و (أو) تفيد التردد بين شيئين وتجعله لاحدهما لا بعينه ، ولا يتم ظهور هذه المعانى الا اذا دخلت فى تركيب فاذا عطف بواحد منها الجملة على الجملة ظهرت الفائدة .

وبالمثل أيضا فى حروف الجر حيث لا ينكشف معنى الحرف الا بعد

(١) مفتاح العلوم : ٨٨ .

وضعه في الجملة فيظهر المراد منه ، فالابتداء في (من) والانتهاى في
(الى) يتحقق في الكلمة التي جاءت بعد كل منهما ، وكذلك الظرفية في
(في) والاستعلاء في (على) .

وتنبه البلاغيون الى الامكانيات التعبيرية في اشراب الحرف معنى
حرف آخر ، أو العدول عن حرف الى آخر ، من ذلك مثلا العطف الوارد في
قوله تعالى : « يوم يفر المرء من أخيه . وأمه وأبيه . وصاحبته وبنيه .
لكل امرئ منهم يومئذ شأن يغنيه » ففي هذا العطف ما يكشف عن جانب
خاص من بلاغة النسق ، اذ يجرى العطف بين المتعاطفات هنا على : الأحب
فالأحب والأقرب فالأقرب من هول ذلك اليوم ، وقد وضع ابن جزى الكلبي
سر هذا الترتيب حيث ذكر فرار الانسان من أحبائه ، ورتبهم على ترتيبهم
في الحنو والشفقة فبدأ بالأقل ، وختم بالأكثر لان الانسان أشد شفقة
على بنيه من كل ما تقدم ذكره ، وانما يفر منهم لاشتغاله بنفسه ، أما
الزمخشري فلكى يصل الى هذا الترقى في الرتبة أشرب واو العطف معنى
بل ، فبدأ بالأخ ثم الأبوين لأنهما أقرب منه ، ثم بالصاحبين والبنين لانهم
أقرب وأحب ، كأنه قال : يفر من أخيه بل من أبويه ، بل من صاحبته
وبنيه (١) .

وتأثير العدول من حرف الى حرف قد يؤدي الى تغير كلي في المعنى
- كما يقول ابن الاثير - ففعل المطاوعة لا يعطف عليه الا بالفاء دون
الواو ، فاذا جاءت الواو تغيرت معنى المطاوعة برغم أن ظاهر الفعل يدل
عليها ، ففي قوله تعالى : « ولا تطع من أغفلنا قلبه عن ذكرنا واتبع هواه »
يتحول معنى « اغفلنا قلبه » الى « صادفناه غافلا » لأننا نقول : « أعطيته
فأخذ ، ودعوته فأجاب ، ولا تقول أعطيته وأخذ ولا دعوته وأجاب » (٢) .

كما نجد ابن الاثير أيضا يستحسن العدول في حروف الجر حيث
يمثل ذلك سمة ابداعية في الخروج عن النمط المألوف في الاستعمال
« فقد علم أن (في) للوعاء و (على) للاستعلاء فنقول (على في الغرفة)
و (على فوق الحصان) لكن اذا اريد استعمال ذلك في غير هذين الموضعين
مما يشكل استعماله عدل فيه عن الاولى ، فمما ورد منه قوله تعالى : « قل
من يرزقكم من السموات والأرض قل الله وانا أو اياكم لعرا هدى أو في

١ (١) بلاغة العطف في القرآن الكريم - د. عفت الشرقاوى - النهضة العربية - بيروت
١٩٨١ : ١٠٤ .

(٢) المثل السائر ٢/٢٣٩ .

ضلال مبين ، ألا ترى الى بداعة هذا المعنى المقصود لمخالفة حرفي الجر
ها هنا ، فانه انما خولف بينهما في الدخول على الحق والباطل لأن صاحب
الحق كأنه مستعل على فرس جواد يركض به حيث شاء ، وصاحب الباطل
كأنه منغمس في ظلام منخفض فيه لا يدرى أين يتوجه ، وهذا معنى دقيق
قلما يراعى مثله في الكلام ، (١) .

ومن ذلك قوله تعالى « انما الصدقات للفقراء والمساكين والعاملين
عليها والمؤلفة قلوبهم وفي الرقاب والغارمين وفي سبيل الله وابن
السبيل » .

« عدل عن اللام الى (في) في الثلاثة الأخيرة للايذان بأنهم أرسخ
في استحقاق التصديق عليهم ممن سبق ذكره باللام لان (في) للوعاء
فنبه على أنهم احق بأن توضع فيهم الصدقات كما يوضع الشيء في
الوعاء ، وأن يجعلوا مظنة لها ، (٢) .

وقد عد بن عصفور هذا الباب من ضرائر الشعر ، ومن شواهدهم
في ذلك :

إذا رضيت علي بنو قشير لعمر الله أعجبتني رضاها

أراد « عني » توجيه ذلك انها اذا رضيت عنه أحبته وأقبلت عليه
ولذا استعملت « علي » بمعنى « عن » (٣) .

وقد تناول ابن جنى مسألة العدول في الحروف في « الخصائص »
فقال : « اعلم أن الفعل اذا كان بمعنى فعل آخر وكان أحدهما يتعدى
بحرف والآخر بآخر ، فان العرب قد تتسع فتوقع أحد الحرفين موقع
صاحبه ايذانا بأن هذا الفعل في معنى ذلك الآخر فلذلك جرى معه بالحرف
المعتاد مع ما هو في معناه ، وذلك كقوله تعالى : (احل لكم ليلة الصيام
الرفث الى نسائكم) وانت لا تقول : « رفثت الى المرأة » وانما تقول :
(رفثت بها ، أو معها) ، لكنه لما كان الرفث هنا بمعنى الافضاء ، وكنت
تعدى (أفضيت) ب (الى) جثت بها مع الرفث ايذانا بأنه معناه » (٤) .

(١) المثل السائر : ٢٤٠/٢ .

(٢) السابق : ٢٤١ .

(٣) نظرية اللغة في النقد العربي : ٣٠٦ .

(٤) ٤٣٥/٢ .

بل اننا نجد الخليل يجوز تبادل الحروف العمل فيما بينها مع اختلاف وظيفة كل حرف فانه يجوز : بعث الشاء شاة ودرهم ، وانما يريد : شاة بدرهم . حيث صارت الواو بمنزلة الباء فى المعنى ، كما كانت فى قولك : كل رجل وضيعته . فى معنى (مع) (١) .

ويؤكد السكاكى تبادل الحروف الوظائف المعنوية فيما بينها ، فعندما يتحدث عن « الباء » يقول انها للالصاق كقولنا : « به عيب » ثم تستعمل للقسم وللاستعطاف وللاستعانة وبمعنى « عن » كقولنا : « سألت به » أى عنه وبمعنى « فى » أو « مع » كنعجو « فلان بالبلد » و « دخلت عليه بشياب السفر » و « من » تكون للتعدي والمجازة ثم تستعمل بمعنى « اللام » ، وبمعنى « على » ، و « فى » للظرفية وتستعمل بمعنى « على » كقوله تعالى : « لاصلبنكم فى جذوع النخل » و « الى » لانتهاى الغاية ثم تستعمل بمعنى « مع » ، كما فى قوله تعالى : « ولا تأكلوا أموالهم الى أموالكم » (٢) .

ان مسألة العدول فى استعمال الحروف قد امتدت فى مباحث النحو الى خارج حدود العطف والجر ، وتتبعها بعض البلاغيين محاولين الافادة من ذلك فى خلق صلات متجددة فى صياغة الجمل وعدم الاكتفاء بالصور الوظيفية (الجاهزة) لتلك الحروف مما يعد أحد عناصر البحث الاسلوبى الحديث .

(١) الكتاب - سيبويه - تحقيق وشرح عبد السلام هارون - دار القلم ١٩٦٦ :

٣٩٣/١ .

(٢) مفتاح العلوم : ٤٤ .

التكرار النمطي

لقد اهتم علماء العربية بدراسة المفردات ثم الجمل من خلال أنماطها المألوفة ومن خلال أركانها وما لهذه الأركان من دلالات ، كما اهتموا بحدوث بعض الظواهر اللغوية ووظيفة كل ظاهرة ، كما اهتموا ببعض التنويعات اللغوية والتي لها دلالة فنية قد تأتي من توافق الحروف أو تخالفها ، أو تأتي من توافق الكلمات أو تخالفها ، أو تأتي من توافق الجمل أو تخالفها ، ويمتد بحثهم في هذا المجال الى تنويعات في التركيب تستند الى عدد من المؤثرات الجديرة بالاعتبار يمكن أن يكون لها صلة بالمبدع أو بالمتلقى ، وهي مؤثرات تتحول وتتبدل وتنحرف أحيانا عن مجراها في الاستعمال المألوف لتكون في النهاية تنوعا فرديا أو جماعية أسموه بالبديع .

وبرغم اتهام السسكاكي بأنه قذف بالبديع خارج دائرة البلاغة والفصاحة نجده في المفتاح بعد فراغه من المحسنات اللفظية يعلق عليها بقوله : « واصل الحسن في جميع ذلك أن تكون الألفاظ توابع للمعاني ، لا أن تكون المعاني لها توابع - أعني ألا تكون متكلفة » (١) بل انه ترك الباب مفتوحا لمن أراد اضافة بعض مباحث البديع الى ما أسماه المعاني والبيان .

ومن الحق أن نقول بأن مباحث البديع - كما في المعاني والبيان - دارت داخل الجملة الواحدة وإن امتدت في بعض مباحثه الى ما يجاوز هذه الجملة ، والجملة بطبيعتها تتكون من مجموعة متألفة من المفردات والتي تكون في النهاية معنى مفيدا ، وهذا المعنى تكون أساسا في صورة ذهنية لدى المتكلم وهو بدوره يسعى لكي ينقله في أجمل صياغة حسب الأساليب الإبداعية الى هذا المتلقى ، وبما أننا نمتلك بميراثنا اللغوي

امكانات تكون الجملة شكليا فان هذا الامكان يتيح لنا وصف بنية الجملة
لنتفهم كيفية ارتباط المعنى بمجموعة من الالفاظ المنطوقة أو المكتوبة .
وبقدر ما نتمكن من وصف بنية الجملة بقدر ما نستطيع ان نلقى الضوء
على العلاقات المتمثلة فيها بين الشكل والمضمون ، وكلما زاد ادراكنا
لشكل الجملة كلما استطعنا أن نحدد التداخل الحاصل بين الشكل
الصوتي أو الكتابي والصورة المعنوية .

من هذا المنطلق نجد البلاغيين يمدون مباحثهم الى بعض الوان التعبير
ليرصدها ويضعوا لها المسميات التي يرونها تتوافق مع طبيعتها ، ويمكن
أن نتبين في هذه المباحث الاهتمام في بعضها برصد التنويعات اللفظية
وما لها من قيمة شكلية في الاداء باعتبار أن اللغة تستعين بتنظيمات
متعددة لا حصر لها ، وتسلك من أجل ذلك طرقا متعددة - يمكن من وجهة
نظر البلاغيين - اخضاعها لقوانين عامة وقواعد ثابتة ، وربما كان مراقبة
تشكيل الجملة وتقصى أجزائها هو الذي قادهم الى استخلاص الخواص
الجزئية التي تهيم عليها ، والتي يؤثر كل منها في الآخر لاداء المعنى
المقصود ، وربما كان هذا أيضا هو الذي دعاهم الى المبالغة في استخلاص
تنويعات الجملة وجزئياتها حتى أصبح كل تعبير له تسمية محددة ، بل
ربما وجدنا في مجال بحث البديعيات - باعتبارها محسنات - ما يمكن
أن نعتبره من المقبحات لا المحسنات . ومع ذلك فسنحاول التعرض
لبعض هذه الجزئيات التي درسوها لنتبين مافيها من مناحي أسلوبية - ان
وجدت - ولنتبين من خلالها اتجاهات البحث البديعي على المستوى الصوتي ،
أو على المستوى الدلالي .

لقد كان عنصر الايقاع خاصية تتوفر بدرجة عالية في الشعر ، كما
تتوفر بشكل أو بآخر في النثر ، فوجدنا فيهما كثيرا من التغير والتساوي
والتوازي والتوازن والتكرار ، وكلها عناصر ايقاعية اهتم لها البلاغيون ،
وبذلوا جهدا وفيرا في اكتشاف قوانينها ، والحق انهم بذلوا في هذا
المجال جهدا كبيرا لاكتشاف جوانبه في اللفظة الواحدة ، وجوانبه في
التركيب ، وقد أجمل التنوخي ذلك في قوله عند التناسب في الالفاظ
والمعاني : « وأكثر ما يحتاج اليه في الالفاظ لان المعاني التي تطلب لا يلزم
فيها ترتيب ولا مناسبة ، فان المتكلم قد يفتقر الى ذكر الأشياء المتناقضة
والمتضادة والمتغايرة والمتنافرة ، وحيث لا يفتقر الى شيء ومن ذلك فهو
التناسب » (١) .

(١) الاقصى القريب : ٩٢ .

نذكر عبارة التنوخي مع تحفظنا عليه في محاولة الفصل بين الشكل والمضمون - لأن عنصر التناسب أو التناقض اذا تحقق في أحدهما فهو - بلا شك - متحقق في الآخر بل ان وجود التناقض في التركيب انما يحقق في النهاية نوعا من التناسب أيضا ، فالطباق والمقابلة تتمثل فيهما عناصر الايقاع المعنوي ، ولذا جعلهما قدامة من نعوت المعاني (١) .

ويبدو أن ادراك ابن أبي الاصبغ لهذه الحقيقة هو الذي جعله يقسمه الى قسمين : أحدهما يأتي بالفاظ حقيقية والآخر يأتي بالفاظ المجاز ، فما كان بالفاظ الحقيقة سماه طباقا ، وما كان بلفظ المجاز سماه تكافؤا ، فمفهوم التسمية يؤكد أن مفهوم التناسب كان واضحا لدى ابن أبي الاصبغ .

فأقسام التقابل يمكن أن تندرج - كما نرى - تحت مفهوم التناسب ، حيث تتقابل وحدات معنوية مع وحدات معنوية أخرى نحو قوله تعالى : « فليضحكوا قليلا وليبكوا كثيرا » فالضحك يتناسب مع البكاء ، والقلة تناسب الكثرة . وقد يأخذ هذا الأداء النمطي شكلا آخر من خلال ما أسماه الرازي « التعديد » وهو يتمثل في ايقاع الاعداد من الاسماء المفردة في النثر والنظم على سياق واحد ، فان روعى فيه ازدواج أو تجنيس أو مطابقة أو مقابلة أو نحوها ، فهو في غاية الحسن مثل قولنا : فلان اليه الحل والعقد ، والقبول والرد ، والأمر والنهي ، والاثبات والنفي (٢) .

وقد يأخذ هذا التناسب النمطي شكلا معنويا خالصا فيما اطلق عليه الرازي أيضا « تنسيق الصفات » كقوله تعالى : « هو الله الذي لا اله الا هو الملك القدوس السلام المؤمن المهيمن العزيز الجبار المتكبر » وقوله تعالى : « يا أيها النبي انا أرسلناك شاهدا ومبشرا ونذيرا وداعيا الى الله باذنه وسراجا منيرا » (٣) .

ومن التكرار النمطي الذي اهتم له البلاغيون على المستوى الصوتي مبحث السجع الذي عدوا فيه ألوانا من الأداء يتمثل فيها عنصر التوازن اللفظي ، فمنه أن يكون الجزآن في السجع متعادلين لا يزيد أحدهما على الآخر مع اتفاق الفواصل على حرف بعينه كقول الاعرابي : سنة جردت ، ومال جهدت ، وايد جمدت ، فرحم الله من رحم ، وأقرض من لا يظلم .

(١) نقد الشعر : ١٤١ .

(٢) نهاية الايجاز : ١١٣ .

(٣) السابق : ١١٣ .

ومنه أن يكون الفاظ الجزئين المزدوجين مسجوعة فيكون الكلام سجعاً في سجع وهو مثل قول النضر : حتى عاد تعريضك تصريحاً ، وتمريضك تصحيحاً . فالتعريض والتريض سجع ، والتصريح والتصحيح سجع .

بل إن هذا التكرار النمطي قد يأخذ صورة أكثر إيقاعاً عندما يشترط البلاغيون أن تكون قواصل الاسجاع موضوعة على أن تكون ساكنة الإعجاز ، موقوفاً عليها بالسكون في حال الوقف والدرج ، لأن الغرض معه هو التناسب بين القرائن أو المزاوجة بين النثر وذلك لا يتم إلا بالوقف والسكون .

ويبدو أن صاحب المصباح لم يكتف بهذا التكرار وما يحدثه من تناسب في الإيقاع الصوتي فأدخل لونا آخر في السجع أسماه «الالتزام» وهو أن يلتزم المتكلم في السجع قبل حرف الروى ما لا يلزمه من مجيء حرف بعينه أو حرفين أو أكثر ، ويحمد منه ما عدم الكلفة لدلالته على الاقتدار وقوة المادة ومن أمثله (والطور وكتاب مسطور) (فلا أقسم بالخنس الجوار الكنس) (والليل وما سق والقمر إذا اتسق) (١) .

وتتأكد عملية التكرار النمطي بشكل واضح من حيث المستوى الصوتي فيما أسماه « بالترصيع » وبيان ذلك أن الفاصلتين إذا اختلفتا في الوزن فهو السجع المطرف كقوله تعالى : « ما لكم لا ترجعون لله وقارا ، وقد خلقكم أطوارا » والا فان كان ما في إحدى اللفظتين أو أكثر ما فيهما مثل ما يقابله من الأخرى في الوزن والتقفية فهو «الترصيع» كقول الحريري : « فهو يطبع الاسجاع بجواهر لفظه ، ويقرع الاسماع بزواجر وعظه » (٢) .

ويستمد البلاغيون من مباحث اللغة حول المشترك اللفظي ومن مباحث الصرفيين حول الاشتقاق الذي تتوافق فيه الصور اللفظية الكلام في « التجنيس » باعتباره أقرب النمطيات إلى الناحية الصوتية الخالصة ، وقد تناولوه بتفريعات معقدة حرصاً منهم على أن يتمثل في التركيب أقصى درجات التوازن ، خاصة فيما أسماه بالجناس التام الذي تتساوى فيه أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها بين كلمتين ينتج عنهما صورة لفظية لها إيقاعها الخاص هي «الجناس» .

(١) ٥٦ .

(٢) الطراز : ٢٧٣/٢ .

وإذا اختل أحد هذه القيود بأن حدث تغاير في هيئة الحروف فقط ، أو في أعدادها فقط ، أو في أنواعها فقط ، أطلقوا عليه «الجناس الناقص» بل إن الحرص على توفر أكبر قدر من التناسب في الإيقاع جعل بعض البلاغيين يتوهمون لونا من الجناس يدركه القارئ أو السامع بالإشارة والفهم مثل قول بعضهم

حلقت حية موسى باسمه وبهارون اذا ما قلبا (١)

وهنا يترك البلاغيون للقارئ تخيل هذا الإيقاع المتكرر بين « موسى » الاسم وبين « موسى » أداة الحلاقة ، وبين « هارون » ومقلوبها « نوره » . وتمثل محاولة البلاغيين في استغلال أكبر قدر من امكانية اللغة في كراهيتها لتوالي الأمثال في رصد ألوان من الأداء تعتمد على قيم المخالفة والموافقة في رسم الحروف ونطقها ، بحيث تتركب الألفاظ من مجموعة أحرف ثم تعكس في نظامها وترتيبها مثل قولهم : « كلام الملوك ملوك الكلام » ومثل قول الشاعر :

وقالوا أي شيء منه أحلى قلت المقتلان المقتلان

وقد يصل استغلال هذه الامكانية في رصد نوعية من الأحرف تتوالى في النطق ينجنب فيها المنشئ بعض حروف المعجم كالتيان ببيت من الشعر خال من النقط كما جاء في الحريريات :

اعدد لحسادك حد السلاح وأورد الآمل ورد السماح

وقد يتغير هذا الاستعمال إلى إيراد الكلام معقودا من جزئين أحدى كلمتي العقد منقوطة كلها والأخرى مهملة كلها كما في الحريريات أيضا :

اسمح فبث السماح زين ولا تخب آملا تضيف (٢)

ومن ملاحظات اللغويين استمد البلاغيون مبحث المعازلة وأضافوه إلى جملة الألوان البديعية التي تعتمد على تمطية التكرار الصوتي (٣) ، فمما لاحظته اللغويون منذ القديم أن تأليف الكلمة العربية يعتمد على جذر ثلاثي « الفاء والعين واللام » وأن التأليف بين هذه الأصول يقوم على أساس

(١) نهاية الإيجاز : ٢٩١ .

(٢) الطراز : ١٧٤/٣ وما بعدها .

(٣) الطراز ٥٠/٣ - ٥٨ .

صوتى خاص يهتم بتجاوز مخارج الحروف أو تباعدها ، ومن هنا قال البلاغيون ان فصاحة الكلمة تقتضى نوعا من التناسق فى ترتيب الحروف بالنسبة الى مخارجها ، ولذا رفضوا بعض التعبيرات التى تمثل نوعا من التنافر اللفظى مثل كلمة « مستشزرات » التى وردت فى معلقة امرئ القيس ، كما رفضوا - من هذا المنطلق - قول بعض الشعراء :

وقبر حرب بمكان قفر وليس قرب قبر حرب قبر

فتكرار القافيات والراءات اكسب الكلام ثقلا وركة تبعد به عن الفصاحة . وكما كانت التكرارية مرفوضة فى توالى الأمثال السابقة رفضت التكرارية فى الألفاظ المفردة كالأدوات « من ، الى ، عن ، على ، كما فى قول المتنى .

وتسعدنى فى غمرة بعد غمرة سبوح لها منها عليها شواهد

والصيغ المفردة من غير الأدوات فى نحو قول المتنبى أيضا :

أقل أذل اقطع عل سل اعد زد هش بش تفضل ادن سر صل

ويتضح ان أساس رفض هذه الانماط من التكرار الصوتى هو الذوق العربى الذى يكره التنافر ، كما يكره التماثل الذى يؤدى الى اللبس ، فاذا مالت العربية بذوقها الى التخالف فذلك لمحاولة البعد عن اللبس من خلال ما تقدمه من المقابلات بين المتخالفين ، وهذا ما دفع البلاغيين الى محاولة تجنب ما تكرهه اللغة من تنافر أو تماثل ، والحرص أحيانا على أنماط من التخالف الذى يحقق فى النهاية ألوانا من التناسب فى الإيقاع بحسب السياق والاستعمال . وهو تناسب يعتمد بالدرجة الأولى على الصنعة الفنية المتصلة بالناحية اللفظية أو الصوتية وان كان هذا لا ينفى اتصاله بالمعنى أو الدلالة التى تأتى بعد الوضوح ورعاية المطابقة .

وبالمثل يمكن أن نجد فى مباحث البديع تحركا آخر يعتمد بالدرجة الأولى على الناحية الدلالية التى تأتى من خلل أنماط تكرارية لها طبيعتها الشكلية ، والتى تمثل لونا من ألوان التنبيه الفنى يمكن رصدها من خلال الخصائص التركيبية لبعض الصيغ المختلفة . وهى صيغ تشتمل على مبان تؤدى فى حقيقتها وظائف أساسية فى بناء الجملة ، وان كانت دراستها قد تمت تحت ما سمي « بالمكمالات » أى علم البديع وربما كان

هذا الاحساس بأهمية مثل هذه التراكيب فى صلتها بالناحية الدلالية هو الذى دفع بعض الدارسين من علماء البيان الى ادخالها فى مباحث المعانى مثل مبحث التوكيد والاستدراجات ، الارصاد (١) .

ويأخذ التأكيد أو « التكرار نمطا تكراريا عند البلاغيين ، ويبدو احساسهم فى هذا المبحث قائما على أساس ان الكلام الانسانى يحوى فائضا يمكن حذفه أو الاستغناء عنه دون أن يعطل ذلك مقدره المتلقى على الفهم والتأثر ، ولذا نراهم يفسمون التوكيد قسمين : «

الأول : ما يكون تأكيدا فى اللفظ والمعنى جميعا ، ومن ذلك قوله تعالى : « فبأى آلاء ربكما تكذبان » ومما ورد منه فى السنة قوله عليه السلام فى وصف يوسف الصديق : « الكريم بن الكريم بن الكريم بن الكريم يوسف بن يعقوب بن اسحق بن ابراهيم » ومن الشعر قول أبى تمام :

العارض الهتن بن الهارض الهتن ب ن العارض الهتن بن العارض الهتن

ومن هذا القسم تكرير ليس وراءه كبير فائده كقول أبى نواس :

أقمنا بها يوما ويوما وثالثا ويوما ويوما للترحل خامس

والمراد انه أقام بها أربعة أيام .

الثانى : التكرير فى المعنى دون اللفظ ، ومنه المفيد وغير المفيد أيضا ، فمن المفيد قوله تعالى : انا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال ، .

أما غير المفيد فكقول أبى تمام :

قسم الزمان ربوعنا بين الصبا وقبولها ودبورها أثلاثا

فالصبا والقبول لفظتان تدلان على معنى واحد ، وهما اسمان للريح التى تهب من ناحية المشرق ، ومنه قول الخطيب :

قالت أمامه لا تجزع فقلت لها ان العزاء وان الصبر قد غلبا

فالعزاء هو الصبر لأن معناهما واحد (٢) .

(١) الطراز : ١٧٦/٢ وبعدا .

(٢) المثل السائر : ٣/٣ وما بعدها - الطراز : ١٨٩/٢ - ١٩٠ .

وكما كان الاحساس بوجود الفائض دافعا الى القول بوجود التكرار غير المفيد ، نجد هنا أيضا احساسهم بوجود الترادف اللغوي الذي يسمح بوجود تراكيب تحتوى على ما يمكن الاستغناء عنه دون اخلال بالمعنى ، وهى قضية قد تختلف فيها مع هؤلاء البلاغيين لأن من الصعوبة بمكان أن نجد كلمتين مترادفتين ترادفا تاما بحيث يمكن اجراء التبادل بينهما فى جميع السياقات اللغوية . حتى بالنسبة لتلك النماذج التى قدمت لنا فنجد ان المرزوقى يقول فى شرحه : قيل فى القبول انها الصبا ؛ وقال النضر بن شميل : القبول ريح بين الصبا والجنوب .

وقال ابن الاعرابى : القبول كل ريح ليننة طيبة المس تقبلها النفس فليس للرد على أبى تمام وجه (١) .

كذلك فان معنى العزاء الصبر ، أو أحسن الصبر ، ومراد الشاعر على هذا ذهب الصبر كله أدناه وأعلاه ، أقله وأكثره .

وأیضا فان أقوى من معانيها خلو المكان من أهله « وأقول أقوت الدار من أهلها » و « أقفرت الأرض خلت من النبات والماء » (٢) وكان الشاعر يقصد خلو المكان من الأهل ومن النبات والماء .

ومن هذا التكرار النمطى ما يأخذ شكل النسق الرياضى أو الترتيب الهندسى وهو ما اسموه « ما لا يستحيل بالانعكاس » وهو يقوم فى تركيبه على نمط تكرارى فى الحروف والكلمات ، وقد أطلق عليه السكاكى « مقلوب الكل » وهو ان تعاد فيه قراءة الكلمات من آخر حرف فنجد المعنى بتمامه دون تغيير فى الشكل والدلالة ، ومنه فى الكتاب الكريم : « كل فى فلك » و « ربك فكبر » ومن الشعر قول القاضى الارجاني :

مودته تدوم لكل هول وهل كل مودته تدوم

وواضح أن هذا اللون من التكرار الذى رصدّه البلاغيون يعتمد على التقدير المرسوم بدقة صناعية تباعد به عن مجال التكرار الذى ترصده مباحث الاسلوب ، كما يتضح أيضا ان الرغبة فى الاستدلال على تحقق هذا اللون من الأداء هو الذى دفعهم الى البحث فى آى القرآن للعثور على مثال أو مثالين يؤيدان بهما ما وقعوا عليه من لون بديعى هو أشبه بألعاب الصغار وأحاجى الكبار ، فان التكرار الذى مثلوا به فى الآى القرآنية انما

(١) البلاغة الفنية : على الجندى - الانجلو ط ٢ : ١٢١ .

(٢) أساس البلاغة - الزمخشري - كتاب الشعب ١٩٦٠ : ٨٠٠ ، ٣٨١ .

تمثلت فيها هذه الهندسة في التركيب تلقائياً مع سهولة وانسجام
نفتقدما في بيت الارجاني .

ويمكن أن نلاحظ أيضاً تكراراً يتصل بالدلالة في « تشابه
الأطراف » كما سماه ابن أبي الأصبع (١) ، وتتمثل هذه التكرارية في
إعادة الشاعر لفظ القافية في أول البيت التالي لها ، أو أن يعيد النثر
القرينة الأولى في أول القرينة التي تليها ، ومنه قوله تعالى : « الله نور
السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح ، المصباح في زجاجة ،
الزجاجة كأنها كوكب دري » .

ومن الشعر قول قيس :

إلى الله أشكو فقد لبني كما شكا إلى الله بعد الوالدين يتيم
يتيم جفاه الأقربون فجسمه نجيل وعهد الوالدين قديم

ويلحظ ابن معصوم أهمية هذا اللون من التكرار في تلاحم الدلالة
واتصالها بين الأبيات لأن فيه « دلالة على قدرة عارضة الشاعر وتصرفه في
الكلام واطاعة الالفاظ له ، ولا يخلو مع ذلك من حسن موقع في السمع
والطبع ، فإن معنى الشعر يرتبط ويتلاحم به حتى كأن معنى البيتين أو
الثلاثة معنى واحد » (٢) . ومن أنواع التكرار التي تمثل في نمطيتها حلقة
مغلقة يرتبط فيها أول الكلام بآخره ما ورد تحت « رد العجز على الصدر »
حيث يرد اللفظ في الكلام ثم ينمو بعد المعنى وصولاً إلى خاتمة يتكرر
فيها هذا اللفظ ، سواء اتحد اللفظان في المعنى أو اختلفا فيه كقوله تعالى :
« وتخشى الناس والله أحق أن تخشاه » وكقول الشاعر :

سريع إلى ابن العم يلطم وجهه وليس إلى داعي الندى سريع

ويعتبر الدكتور إبراهيم سلامة « رد العجز على الصدر » نابعاً من
ذوق العربي في الشعر ، كما أرجع الحسن فيه إلى نوع الدلالة التي تهدف
إلى التقرير والتبيين والتدليل ، وإلى ما فيه من زيادة المعنى التي ترجع إلى
الإيحاء النابع من اللفظ الأول بتوقع الثاني وهبذا الإيحاء
يذكر به عند الانشاد ، فهو رابط من روابط التذكر ، كما أن

(١) تحرير التحير : ٥٢٠/٣ .

(٢) أنوار الربيع - النجف ١٩٦٩ : ٥٠/٣ .

التردد المتمثل في اللفظتين يعطى لونا من الايقاع الموسيقى يتقارب مع الغناء الذى يطلب فيه تردداد بعض الفاظ بعينها بدركها السامعون على البديهة بمجرد الانشاد (١) .

ويتقارب مع هذا اللون فى قيمته التكرارية ما سماه البلاغيون « الارصاد أو التسهيم » وهو يتأتى بأن يحتوى الكلام على ما يدل على آخره كقوله تعالى : « وما كان الله ليظلمهم ولكن كانوا أنفسهم يظلمون » . فالنظر الى السياق يؤدى الى وجود توقع يشارك به المخاطب المتكلم حتى كان الكلام أصبح « سبيكة مفرغة » حد على تعبير أبى هلال (٢) حيث ينبىء أول الكلام عن مقطعه ، وصدره يشهد بعجزه كقول الشاعر :

أحلت دمي من غير جرم وحرمت

فليس الذى حللته بما حل

ولا سبب يوم اللقاء كلامي

فليس الذى حللته بما حل

ويكاد (الترديد) يأخذ طابعا متميزا فى قدرته على ترتيب الدلالة والنمو بها تدريجيا فى نسق أسلوبى يعتمد على التكرار اللفظى ، وهو كما عرفه ابن أبى الأصبغ : « أن يعلق المتكلم لفظة من الكلام بمعنى ، ثم يرددها بعينها ويعلقها بمعنى آخر » (٣) ففى قوله تعالى : « واذا جاءتهم آية قالوا لن نؤمن حتى نأتى مثل ما أتى رسول الله أعلم حيث يجعل رسالته » يتمثل الترديد فى لفظى الجلالة حيث استأنف الجملة الأخيرة « الله أعلم حيث يجعل رسالته » تدرجا فى الرد والردع .

ويأخذ الترديد طابعه الذى أشرنا اليه فيما سمي بـ (ترديد الحبك) حيث تتردد فيه كلمة من الجملة الأولى فى الجملة الثانية ، ومن الثالثة فى الرابعة كقول زهير :

يطعنهم ما ارتموا حتى اذا طعنوا

ضارب حتى اذا ضاربوا اعتنقا (٤)

فالنمط التكرارى يتحقق معه دفع المعنى الى النمو تدريجيا وصولا الى الحد الذى يحسن الوقوف عنده ، حتى يمكن ان نعتبر اطراد المعنى تداخل مع وجوه الحال المناسبة فيه .

ويمكن أن نتبين فى بعض ألوان البديع ما يدل على أن الحيز المكاني

(١) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان - القاهرة - الانجلو ط ٢ ، ١٩٥٢ : ١٢٢ .

(٢) الصناعتين : ٣٩٧ .

(٣) تحرير التعبير : ٢٥٣/٢ .

(٤) السابق : ٢٥٣ .

يؤدي الى تماس الدلالة وتشابكها من خلال التكرارية مثل (المشاكلة) التي تقوم على ذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته تحقيقا أو تقديرا .

ومن الأول قوله تعالى : « وجزاء سيئة سيئة مثلها » وقول الشاعر :

قالوا اقترح شيئا نجد لك طبخه قلت اطبخوا لي جبة وقميصا

وأما الثاني فكقوله تعالى : « صبغة الله » وهو مصدر مؤكد منتصب والمعنى (تطهير الله) لأن الايمان يطهر النفوس ، والأصل (صبغنا الله بالايمان صبغة) فجاء بلفظ الصبغة للمشاكلة ، وان لم يكن قد تقدم لفظ الصبغ لقرينة الحال (١) .

والمشاكلة - كما يراها الدكتور أحمد كمال زكى - تهدف الى ناحية معنوية تجاوز الدقة المنطقية كما تفارق الدلالة الرمزية (٢) وهي - كما نرى - تقوم على اكتساب الألفاظ من المجاورة تمازجا في الدلالة يخرجها عن النمط المألوف ، ويعدل بها عن دلالة المطابقة الى الناحية الابداعية ، وهذا التمازج لا يتمثل في التكرار المجسم في العبارة ، بل انه يتحقق ذهنيا من خلال تقدير المجاورة في الدلالة وما يستتبع ذلك من تمازجها .

و « المجاورة » تمثل لونا بديعيا مستقلا عند ابي هلال (٣) بحيث يتردد في البيت لفظتان كل واحدة منهما بجانب الأخرى أو قريبا منها من غير أن تكون احدهما لغوا لا يحتاج اليها وذلك كقول علقمة :

ومطعم الغنم يوم الغنم مطعمة انى توجه والمحروم محروم

والتكرار مع المجاورة يتحقق في « الغنم يوم الغنم » و « المحروم محروم » وهو تكرار يتحقق فيه المستوى الصوتي والمستوى الدلالي على صعيد واحد .

وقد يمتد هذا التكرار مع المجاورة الى أكثر من كلمتين في مثل قول الشاعر :

كان الكأس في يده وفيه عقيق في عقيق في عقيق (٤)

(١) الايضاح : ٢٥١ ، ٢٥٢ .

(٢) النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته : ١١١ ، ١١٢ .

(٣) الصناعتين : ٤٠١ ، ٤٠٢ .

(٤) السابق : ٤٠٢ .

ويمتد التكرار النمطي الى خارج حدود الجملة الواحدة أو البيت الواحد ليشمل القطعة مكتملة فيما سماه العلوى (الترجيع فى المحاورة)
والذى يحكى فيه المتكلم مراجعة فى القول ومحاورة جرت بينه وبين غيره بأوجز عبارة وأخصر لفظ (١) وقد مثل لذلك بقول ابى نواس :

قال لى يوما سـليما ن وبعض القول أشنع

قال : صفنى وعليـا أينما أتقى وأروع ؟

قلت : انى ان أقل ما فيكما بالحق تجزع

قال : كلا . قلت : مهلا قال : قل لى . قلت : اسمع

قال : صفه . قلت : يعطى قال : صفنى . قلت : تمنع

والذى لمعتقده أن ما أوردته من انماط تكرارية ، يمثل غالبية الالوان التى أوردتها البلاغيون فى البديع ، وانما تاتى الزيادة العددية فى هذه الالوان من طبيعة التفريعات والتنويعات التى كانوا يلجئون اليها تكثيرا للاقسام اظهارا للبراعة والمقدرة ، ويبدو انهم تناسوا كونهم أمام ظواهر اسلوبية فى الأداء الفنى يستخرجون قيمها الجمالية فانساقوا الى تنويعات تقوم على الفرض والتوهم أحيانا مما أفسد عليهم هذا المبحث وعطل فائدته .

ان الدارس المنصف يمكنه أن يتبين فى مبحث البديع وجود الخطئين المتوازيين الذين اشرنا اليهما ، ونعنى بهما المستوى الصوتى والمستوى الدلالى ، حيث أدرك رجال البلاغة ان عملية اختيار الشاعر تخضع لمؤثرات جمالية - وان كانت زائدة على أصل المعنى - يستطيع بها خلق سلسلة من الانماط التكرارية تماثل الى حد كبير تلك العلاقات التى أفرزتها مباحث (علم المعانى) ، وكان من الطبيعى أن تقوم الدراسة فى هذا الاتجاه بمبحث العلاقات بين التراكيب والصيغ - النحوية والصرفية والصوتية - مع تركيز مكثف على القيم الخلافية والتوافقية وما ينتج عنهما من تناسب صوتى أو معنوى ، بل نجد أن مباحث البلاغيين فى هذا المجال رصدت أوجه التبادل بين الخلافيات والتوافقيات وما ينتج عن ذلك من اشكال بديعية أعطوها مسمياتها التى راقى لهم ووجدوها تتناسب مع طبيعة هذا اللون الذى رصدوه .

(١) الطراز : ١٥١/٣ .

لقد كانت محاولة البلاغيين في مجال البديع بمثابة استكشاف لامكانات اللغة ، ومن المؤكد أنهم قدموا في استكشافهم بعض الانجازات اللافتة ولكن مما يؤسف له أنهم لم يطوروا كل ذلك وصولا الى منهج اسلوبى فى فهم الأداء الفنى ، كما لم يحاولوا الربط بين التوصيف الشكلى لبديعياتهم والبنية الحقيقية للعمل الأدبى ، فقد اقتصر دورهم على عرض الوسائل والادوات البديعية دون محاولة توجيهها فنيا لخدمة العملية الابداعية ، وذلك بادخالها فى صميم الصياغة اللغوية باعتبارها كلا متكاملا ليس فيها ما ينتج دلالة تطابق مقتضى الحال أو ما يبتعد عنه ، فليس للنص وجود خارج صياغته بكل مستوياتها المختلفة • فان امتد الوجود الى بعض الجوانب الأخرى فانما يستمد منها ابعادا لهذه الصياغة تساعد على التفسير الجمالى لها •

ويبدو أن البلاغيين كانوا أكثر سدادا فى مباحث « المعانى » كما رأينا فى تحليلنا لبعض مباحثه ، وفى مباحث البيان كما رأينا فى دراستنا لفلسفة المجاز عنهم فى مباحث البديع ، خاصة بعد أن وصل أمر الانتاج الأدبى بما يحمله من بديع الى أن ينسى المبدع « انه يتكلم ليفهم ويقول ليبين ، ويخيل اليه انه اذا جمع عدة من أقسام البديع فى بيت فلا ضير أن يقع ما عناه فى عمياء وان يوقع طلبه فى خبط عشواء » (١)

(١) الايضاح : ٢٨٤ ، ٢٨٥ •

السياق

عندما يعتمد المبدع الى تكوين جملة لغوية يقوم بعمليتين متكاملتين ،
فى الأولى يجرى اختيارا فى مفردات مخزونة اللغوى ، وفى الثانية يجرى
عملية تنظيم لما تم اختياره بحيث يتلاءم هذا التنظيم مع النسق الذى يدور
فيه الكلام .

واللغة لها نظامها الذى يحكمها ، ونظام مفرداتها يقرر تجاور الخبر
مع المبتدأ والفعل مع الفاعل والمفعول ، ويصر نظام اللغة على اطراد هذه
الظواهر ، ولكن عندما يلجأ المبدع الى تطبيق هذه النظم فى شكل كلام
أدبى فانه لا يحافظ على هذا الاطراد ، وانما تحكمه سياقات الكلام فيتخلى
عن الرتب المحفوظة الى انتهاكات ، أو تكراريات ، أو منبهات اسلوبية تبدو
فى شكل دفقات تعبيرية لها طبيعة مختلفة عن النظام المطرد .

وقد لاحظ البلاغيون منذ القديم ظاهرة السياق من خلال مقولتهم
الدقيقة بأن لكل مقام مقال ، ولكل كلمة مع صاحبها مقام ، فانطلقوا
فى مباحثهم حول فكرة السياق وربطها بالصياغة ، أو بمعنى أصح ربط
الصياغة بالسياق . وأصبح مقياس الكلام فى باب الحسن والقبول بحسب
مناسبة الكلام لما يليق به أى مقتضى الحال « فان كان مقتضى الحال اطلاق
الحكم فحسن الكلام تجريده من مؤكدات الحكم ، وان كان مقتضى الحال
بخلاف ذلك فحسن الكلام تحليله بشئ من ذلك بحسب المقتضى ضعفا
وقوة ، وان كان مقتضى الحال طى ذكر المسند اليه فحسن الكلام تركه ،
وان كان مقتضى اثباته على وجه من الوجوه المذكورة فحسن الكلام وروده
على الاعتبار المناسب ، وكذا اذا كان المقتضى ترك المسند فحسن الكلام
وروده عاريا عن ذكره ، وان كان المقتضى اثباته مخصصا بشئ من
التخصيصات فحسن الكلام نظمها على الوجوه المناسبة من الاعتبارات المقدم
ذكرها ، وكذا ان كان المقتضى عند انتظام الجملة مع أخرى فصلها أو وصلها

والإيجاز معها أو الإطناب أعنى طى جمل عن البين ولا طيها ، فحسن الكلام تأليفه مطابقا لذلك ، (١) .

فى هذه الجملة السابقة يجمال السكاكى مقتضيات الاحوال ، أو السياقات التى ترد فيها انواع الصياغة بما تحويه من خواص تركيبية فى الجملة ، ولا يخفى على الرجل أن هذه الصياغة لها مستويان يختلفان باختلاف السياق الذى يردان فيه أيضا ، ويعبر عن المستوى الاول بأنه المستوى اللغوى الذى ترد فيه الصياغة حسب مقتضيات الإيصال فحسب ، أما المستوى الثانى فهو الذى عبر عنه بالوظيفة البيانية (٢) لاختصاصه بصياغة أخرى تتميز بطبيعتها الجمالية وما تحويه من مفردات ركبت على غير المؤلف فى المستوى الاول الذى تأتى فيه الصياغة وما يتفق دون قصد .

وفكرتا الحال والمقام - فى مفهوم البلاغيين - مرتبطتان بالبعد الزمانى والمكانى للكلام ، وذلك ان الأمر الذى يدعو المتكلم الى تقديم صياغته على وجه معين ، اما أن يتصل بزمان هذه الصياغة فيسمى الحال ، واما أن يتصل بمحلها فيسمى (المقام) لأن كل كلام لا بد له من بعد زمانى وبعد مكانى يقع فيه ، ومن هنا ارتبطت فكرة الحال والمقام بالمقال واختلاف صور هذا المقال تعود بالضرورة الى اختلاف الحال والمقام .

وتمتد فكرة المقام الى علاقة المجاورة التى تكون بين كلمتين متتابعتين فقالوا ان لكل كلمة مع صاحبيتها مقام ، ففى تركيب الشرط نجد الفعل الذى قصد اقترانه بأداة الشرط له مع ان مقام يختلف عن مقامها مع اذا ، فمقام الاولى يقتضى الشك ومع الثانية يقتضى التحقيق بحصول الشئ ، فان واذا وان اشتركا فى أصل المعنى وهو الشرط والتعليق فقد اختلفا من حيث المقام ، وكذا لكل كلمة من أدوات الشرط مع الماضى مقام ليس له مع المضارع ، ففى الماضى مقامها اظهر غلبة الوقوع وفى المضارع اظهر الاستمرار المتجدد .

واللغة بهذه الاعتبارات تمثل - عند البلاغيين - نظاما يتصل بالأنسقة الخاصة ، وتخضع لاعتبارات تتحكم فى علاقاتها ، وهو ما يمكن أن نجد له ما يقابله عند دى سوسير فى مقولته عن العلاقات السياقية والإيحائية .

(١) مفتاح العلوم : ٧٣ .

(٢) السابق : ٧٣ .

« فهناك في القول علاقات تقوم بين الكلمات في تسلسلها تعتمد على خاصية اللغة الزمنية كخط مستقيم يستبعد فيه امكانية النطق بعنصرين في وقت واحد ، بل تتتابع العناصر بعضها اثر الآخر وتتألف في سلسلة الكلام ، هذا التألف الذي يعتمد على الامتداد يطلق عليه (العلاقات السياقية) ويلاحظ أن التركيب بهذا الاعتبار يتألف دائما من عنصرين أو أكثر مثل (الله أكبر) (الحيسة الانسانية) ، (الطقس جميل) (سنخرج من هنا الخ) . وعندما تدخل الكلمة في تركيب ما ، فانها تكتسب قيمتها فحسب من مقابلتها لما يسبقها أو يلحقها من كلمات .

ومن ناحية أخرى فاننا لو أخذنا أى كلمة من هذه السلسلة السياقية لوجدنا أنها تشير كلمات أخرى بالتداعي والايحاء خارجة عن القول ، ولكنها تشترك معها في علاقة ما بالذاكرة ، ومن هنا تتكون مجموعة من الكلمات تقوم بينها علاقات متعددة ، فكلمة تعليم مثلا تتوارد معها على الذهن كلمات أخرى مثل تربية ومعلم وعلم ومدرسة وامتحانات وغيرها مما يشترك معها من وجه ما ، ويلاحظ أن هذه التوافقات تختلف تماما عن علاقات النوع الأول ، فهي لا تعتمد على الامتداد الخطي ، وانما نجد مقرها هو الذهن حيث تمثل جزءا من الكنز الداخلي الذي تتكون منه لغة أى فرد ، ويطلق سوسير على هذه العلاقات اسم العلاقات الايحائية ، بينما يسميها بعض علماء اللغة المحدثين العلاقات الاستبدالية « (١) .

وفكرة المقام ، تمثل اليوم مركز الدلالية الوضعية من حيث كانت مبرزة للجانب الاجتماعي الذي تظهر فيه العلاقات والاحداث والظروف المقتضية لايراد الكلام على صورة مخصوصة .

ومن المؤكد ان افتقاد المقام يؤدي الى ورود مفردات متناثرة لا تمثل مقالا بالمعنى اللغوي ، أو بالمعنى البلاغي ، لأنها لم توضع في سياق يربط بين أجزائها بحيث تؤدي في النهاية معنى معيناً ، وعلى هذا لو قمنا بتحليل هذه المفردات من حيث مستوى الصوت أو الصرف أو النحو ، أو من حيث علاقة اللفظ بمدلوله فلن نصل أبدا الى دلالة محددة لافتقاد السياق ، أو المقام الذي يعطى البعد المكاني ، وافتقاد الحال الذي يعطى البعد الزماني للصياغة .

وربما لهذا لا يمكننا ادراك بعض ألوان المقال لبعدها عن المقام الذي قيلت فيه ، فمن الضروري لفهم نص معين ان يعاد تصور المقام الأصيل ،

(١) نظرية البنائية : ٣٥ ، ٣٦ .

وكلما كان التصور دقيقا كان ادراك النص أيسر وفهم علاقاته متاحا
لندارس ، أو للناقد .

ويمكن ملاحظة تداخل مفهوم المقام - عند البلاغيين ، بمفهوم
العلاقات السياقية . عند دى سوسير ، فيما ذكره ابن الأثير فى باب
الصناعة اللفظية ، متدرجا من هذا الاطار الضيق للعلاقات السياقية الى
الاطار الواسع لمفهوم السياق المتصل بالمقام ، فصاحب الصناعة اللفظية
يحتاج فى تأليفه الى ثلاثة أشياء :

الاول : اختيار الالفاظ المفردة ، وحكم ذلك حكم الآلىء المبددة ، فانها تتخير
وتنتقى قبل النظم .

الثانى : نظم كل كلمة مع أختها المشاكلة لها ، لئلا يجيء الكلام قلقا نافرا
عن مواضعه وحكم ذلك حكم العقد المنظوم فى اقتران كل لؤلؤة منه
بأختها المشاكلة لها .

الثالث : الغرض المقصود من ذلك الكلام على اختلاف أنواعه ، وحكم ذلك
حكم الموضع الذى يوضع فيه العقد المنظوم ، فتارة يجعل اكليلا على
الرأس ، وتارة يجعل قلادة فى العنق ، وتارة يجعل شنفا فى الأذن ،
ولكل موضع من هذه المواضع هيئة من الحسن تخصه (١) .

بل نجد ابن الأثير يفصل القول فى هذه العلاقات السياقية تحت
باب المعاطلة ، وهو تفصيل يؤكد ادراك الرجل لمفهوم الامتداد الخطى
لسلسلة الكلام ، وأهمية التوافق الذى يجب ان يتوفر فيه .

والذى نعرفه أن النظام فى أى أثر كلامى انما يأتيه من اللغة ،
وهو نظام ينشده لنفسه الاستمرارية والانتشار ، كما أن الكلام ما هو
الا تطبيق لهذا النظام اللغوى برغم ما فيه من ديناميكية وتحرك ، وقد
يتمثل فى هذا التطبيق بعض المشاكل ، أو الصعاب ، مما دفع بالبلاغيين
الى رصد بعضها والاشارة اليها ، ووضع الحلول التى تناسبها من مثل
محاولة تسهيل النطق بترتيب الحروف والكلمات على شكل معين ، ومن
مثل تأمين اللبس بالالتجاء الى الذوق الصياغى الفصيح .

ومن منطلق الذوق الصياغى اعتبر تكرير الأدوات من المعاطلة التى
يجب أن ينجنبها الأديب ، ولذا عيب على أبى تمام قوله :

الى خالد راحت بنا أرحبية مرافقها من عن كراكرها نكب

(١) المثل السائر : ٢١٠/١ .

فقوله : « من عن كراكرها » من الكلام المتعاطل الذى يثقل النطق به (١) .

كما عيب قول أبى الطيب :
وتسعدنى فى غمرة بعد غرة سبوح لها منها عليها شواهد
فقوله : (لها منها عليها) من الثقل الثقيل الثقيل (٢)

كذلك اعتبر تكرير حرف واحد أو حرفين فى كل لفظة من ألفاظ الكلام المنثور أو المنظوم من الثقل الذى يجب تجنبه ، كقول بعضهم :

وقبر حرب بمكان قفر وليس قرب قبر حرب قبر
وكقول الحريرى :

وأزور من كان له زائرا وعاف عافى العرف عرفانه

فقوله : (وعاف عافى العرف عرفانه) من التكرير المشار اليه (٣) .

ومن المعيب أيضا ورود الفاظ على صيغة الفعل يتبع بعضها بعضا ، كقول أبى الطيب المتنبى :

أقل ائل أقطع أحمل عل سل أعد زد هش بش تفضل اذن سر صل

فهذه ألفاظ جاءت على صيغة واحدة ، وهى صيغة الأمر ، كأنه قال :
افعل افعل ... هكذا الى آخر البيت ، وهذا تكرير للصيغة ، وإن لم يكن تكريرا للحروف الا انه أخوه (٤)

ومن المعاطلة أيضا تضمن الكلام مضافات كثيرة كقول ابن بابك :

حمامة جرجا حومة الجندل اسجعى فانت بمرأى من سعاد ومسمع

(١) المثل السائر : ٣٩٨/١ .

(٢) السابق : ٤٠٠ .

(٣) السابق : ٤٠١ .

(٤) السابق : ٤٠٥ .

ومن المعازلة أيضا وزود صفات متعددة على نحو واحد كقول أبي تمام
يصف جملا :

ساخرق الخرق بابن خرقاء كالهيب سق اذا ما استحم من نجده (١)
مقابل في الجديل صلب القرا لو حاك من عجبه الى كتده (٢)
تامكه نهده مداخله ملمومه محزئله أجده (٣)
فالببيت الثالث من المعازلة التي قلع الأسنان دون ايرادها (٤) .

ويمكن تدقيق الرؤية العربية القديمة لمفهوم العلاقات السياقية
بنقلها من مستوى اللغة الى مستوى الأداء الفني في دراسة الحفاجي للحروف
والأصوات وربطها بالنواحي الدلالية والبلاغية ، حيث يذكر في مقدمة كتابه
سر الفصاحة نبذا من أحكام الاصوات وحقيقتها ، وتقطيع هذه الاصوات
بحيث تصير حروفا متميزة ، وأحوال مخارجها وكيفية تحولها الى كلام
منتظم (٥) .

والفصاحة - عنده - تتحقق بشروط يجب توافرها في الألفاظ
المفردة ، والألفاظ المنظومة ، فالألفاظ المفردة يجب أن تكون مؤلفة من حروف
متباعدة المخارج ، وأن تكون حسنة التأليف في السمع ، غير متوعدة ولا
وحشية ، ولا ساقطة ولا عامية ، جارية على العرف العربي الفصيح ، غير
شاذة ، والا تكون قد عبر بها عن أمر يكره ذكره ، وأن تكون معتدلة غير
كثيرة الحروف .

وكذلك الألفاظ المنظومة يجب فيها تجنب تكرار الحروف المتقاربة ،
ويجب أن تكون حسنة التأليف في السمع بترادف الكلمات المختارة
وتواترها ، وأن تكون في موضعها حقيقة أو مجازا ، بحيث لا ينكر الاستعمال
وضعها .

كما يذكر الحفاجي ان كل صناعة كما لها بخمسة أشياء :

-
- (١) الخرق : الفلاة ، الخرقاء : الناقة ، الهيق : ذكر النعام ، النجد : العرق .
(٢) الجديل : الجدول ، القرا : الظهر ، العجب : أصل الذئب ، الكتده : مجتمع
الكتفين .
(٣) تامكه : حديثه ، نهده : ثديه ، محزئلة : مرتفع سيره ، أجده : فغان ظهره .
(٤) المثل السائر : ٤٠٧/١ ، ٤٠٨ .
(٥) سر الفصاحة - ابن سنان الحفاجي - مطبعة صبيح سنة ١٩٥٣ م : ٤ ، ٥ .

الموضوع وهو الحشَب في صناعة النجارة ، والصانع هو النجار ، والصورة وهي التربيعة المخصوص ، والآلة مثل المنشار والقِدوم وما يجرى مجراهما ، والغرض وهو أن يقصد على هذا المثال الجلوس فوق ما يصنعه - ان كان كرسيًا - وإذا كان الأمر على هذا ، ولا يمكن المنازعة فيه ، وكان تأليف الكلام المخصوص صناعة ، وجب أن نعتبر فيها هذه الأقسام (١) .

والموضوع في صناعة الكلام عنده هو الكلام المؤلف من الأصوات ، وأما الصانع فهو المؤلف الذي ينظم الكلام بوضعه مع بعض كالشاعر والكاتب وغيرهما ، وأما الصورة فهي كالفصل للكاتب والبيت للشاعر وما جرى مجراهما ، وأما الآلة ، فأقرب ما قيل فيها أنها طبع الناظم والعلوم التي اكتسبها بعد ذلك ، وأما الغرض فبحسب الكلام المؤلف فإن كان مدحا كان الغرض به قولاً ينبىء عن عظم حال الممدوح ، وإن كان هجواً فبالضد ، وعلى هذا القياس كل ما يؤلف (٢) .

ومع تحفظنا على بعض آراء الخفاجي في مقاييسه الصوتية . فإن دراسته تقدم لنا صورة عن طبيعة العملية الاستبدالية وإنها ليست عفوية ، وإنما تقوم على أسس تتعين بها اللفظة المختارة ويستبعد بها غيرها ، وهي محاولة تجعل للصياغة الأدبية بعداً لغوياً ينطلق من مفهوم العلاقات السياقية في حدودها الجزئية لبناء المفردات ، ثم الترقى في ذلك إلى مستوى السياق العام ، أو ما أطلق عليه - كما ذكرنا - المقام .

والمقام - في البلاغة العربية - يتحقق وجوده بمجموعة عناصر تجعل منه شيئاً مركباً يبعده المكاني بحيث لا يمكن اعتباره موقفاً ثابتاً ، وإنما يتغير بتغير ملابساته والأشخاص المشاركين فيه ، وعلى هذا كانت الصياغة مختلفة من مقام إلى مقام كما سنحاول التعرض له بشيء من التفصيل .

(١) سر الفصاحة : ١٠٢ .

(٢) السابق : ١٠٣ .

سياقات الحذف والذكر

تناول البلاغيون في مباحث علم المعاني سياقات الكلام التي يرد فيها حذف أحد أطراف الأسناد ، وذلك من منطلق ان النظام اللغوي يقتضى فى الأصل ذكر هذه الأطراف ، ولكن التطبيق العملي من خلال الكلام قد يسقط أحدها اعتمادا على دلالة القرائن المقاليه أو الحالية .

وبالنظر الى منجزات عبد القاهر فى هذا المجال نجد أنه تناول هذه السياقات فى جانبها التطبيقي دون تقنين محدد كما فعل البلاغيون بعده ، وانما تتبع الاستعمال الأدبي وحاول رصد المجال الذى لاحظ فيه انماط الحذف وربط ذلك بنظريته فى النظم .

والأساس العام لمفهوم الحذف ينطلق من الحاجة الفنية للمعبر فى استخدام هذا النسق من الأداء بحيث يكون العدول عنه افسادا له ، فاننا نرى فيه « ترك الذكر أفصح من الذكر ، والصمت عن الافادة ، أزيد للافادة ، وتجدر انطق ما تكون اذا لم تنطق وأتم ما تكون بيانا اذا لم تبس » (١) .

ويتأكد ربط هذا النسق من الأداء بطبيعة المتكلم فى تحليله لقوله تعالى : (وأسأل القرية) فلو جاء هذا المعنى فى غير التنزيل لا يمكن القطع بوجود الحذف ، لجواز أن يكون كلام رجل مر بقرية قد خرجت وباد أهلها فأراد أن يقول لصاحبه واعظا ومذكرا ، أو لنفسه متعظا ومعتبرا : سل القرية عن أهلها وقل لها : ما صنعوا ؟ على حد قولهم : سل الأرض من شق انهارك ، وغرس أشجارك ، وجنى ثمارك ، فانها ان لم تجبك حوارا ، أجابتك اعتبارا . وذلك أمر يرجع الى غرض المتكلم (٢) .

(١) دلائل الاعجاز : ١٧٠ .

(٢) أسرار البلاغة : ٣٦٧ .

وقد يرتبط هذا النسق بالصياغة الفنية ذاتها ، فلزوم الحذف يكون من أجل الكلام لا من حيث غرض المتكلم به ، وذلك كأن يكون المحذوف أحد جزئي الجملة كالمبتدأ في نحو قوله تعالى : (فصبر جميل) فلا بد من تقدير محذوف ، ولا سبيل الى أن يكون له معنى دونه سواء كان في التنزيل أو في غيره ، فلو نظرنا الى (صبر جميل) في قول الشاعر :

يشكو الى جمل طول السرى صبر جميل فكلانا مبتلى

وجدناه يقتضى تقدير محذوف كما فى الآية ، والداعى الى ذلك ان الاسم الواحد لا يفيد ، والصفة والموصوف حكمهما حكم الاسم الواحد ، وجميل صفة للصبر ، ونقول للرجل : من هذا ؟ فيقول : زيد ، يريد ، هو زيد ، فتجد هذا الاضمار واجبا لأن الاسم الواحد لا يفيد ، وكيف يتصور ذلك ومدار الفائدة على اثبات أو نفي وكلاهما يقتضى شيئين مثبت ومثبت له ، ومنفى ومنفى عنه (١) .

ويورد عبد القاهر سباقات الحذف من خلال النماذج ملاحظا أن من مألوف الاستعمال وروده عند ذكر الديار كقول الشاعر :

**اعتاد قلبك من ليل عوائده وهاج أهواءك المكنونة الطلل
ربع قواء أذاع المعصرات به وكل حيران سار ماؤه خضل**

أراد ذاك ربع قواء ، أو هو ربع (٢) .

ومثله قول الآخر :

**هل تعرف اليوم رسم الدار والطللا كما عرفت بجفن الصيقل الخلا
دار لمية اذ أهلى وأهلهم بالكانسية نرعى اللهو والغزلا**

كانه قال : تلك دار .

وكما يضم المبتدأ يضم الفعل أيضا كقول الشاعر :

ديار مية اذ مى تساعفنا ولا يرى مثلها عجم ولا عرب.

بنصب (ديار) على اضممار فعل كأنه قال : أذكر ديار مية .

(١) أسرار البلاغة : ٣٦٧ ، ٣٦٨ .

(٢) دلائل الإعجاز : ١٧٠ .

وتعليق عبد القاهر على هذه النماذج يؤكد لزوم الحذف في مثل هذا السياق حيث يقول : « وهذه طريقة مستمرة لهم اذا ذكروا الديار والمنازل (١) »

الموضع الثانى الذى يطرد فيه حذف المبتدأ : القطع والاستئناف ، حيث يبدأون بذكر الرجل ويقدمون بعض أمره ، ثم يدعون الكلام الأول ، ويستأنفون كلاما آخر ، وفى مثل هذا السياق يغلب وجود الخبر من غير مبتدأ ، مثال ذلك قول الشاعر :

وعلمت أنى يوم ذا ك منازل كعبنا ونهدا
قوم اذا لبسوا الحديد د تلمروا حلقنا وقهدا

وقوله :

هم حلوا من الشرف المعلى ومن حسب العشيرة حيث شاءوا
بناة مكارم واساة كلم دماؤهم من الكلب الشفاء (٢)

الموضع الثالث الذى اعتيد فيه أن يبنى خبر قد بنى على مبتدأ محذوف قولهم بعد أن يذكروا الرجل : فتى من صفته كذا ، وأغر من صفته كيت وكيت كقوله :

الا لا فتى بعد ابن ناشرة الفتى ولا عرف الا قد تولى وادبرا
فتى حنظلى ما تزال ركابه تجود بمعروف وتنكر منكرا

وقوله :

ساشكر عمرا ان تراخت منيتى
ايكادى لم تمنن وان هى جلت

فتى غير محجوب الغنى عن صديقه
ولا مظهر الشكوى اذا النعل زلت (٣)

(١) دلائل الاعجاز : ١٧٠ .

(٢) السابق : ١٧١ .

(٣) السابق : ١٧٢ ، ١٧٣ .

ويبدو الموضع الثالث متداخلا مع الثاني في كونه قد بنى على القطع والاستثناف وان اختصا بالحديث عن فرد أو جماعة من حيث المديح ، وقد يصرف الحديث الى الذم أحيانا كقول الشاعر :

سريع الى ابن العم يلطم وجهه وليس الى داعي الندى سريع
حريص على الدنيا مضيع لدينه وليس لما في بيته بمضيع

وقد يمتد هذا التداخل أيضا الى الموضع الأول غير انه اختص بالحديث عن الديار والاطلال ، ولم يغلّق عبد القاهر الباب أمام رصد سياقات أخرى يرد فيها الحذف وانما جعل مدار استحسان هذا النسق من الأداء للحس اللغوي الذي اذا مر بموضع فيه حذف ، وحاول ان يرد ما حذف ، وان يخرج الى لفظه فان النفس تنقلب عنه ، ومن هنا وجب تناسي وجود المحذوف تماما وابعاده عن الوهم بحيث لا يدور في الخلد ، ولا يعرض للخاطر (١) .

ومن الملاحظ ان معظم البلاغيين بعد عبد القاهر لم يتفهموا هذا السياق ، ولم يستطيعوا وضعه تحت قانون من قوانينهم الصارمه ، ولذا علق الرازي على هذا النوع من الحذف بقوله : « أورد الشيخ الامام أبياتا كثيرة حذف فيها المبتدأ ، وحكم بحسن ذلك الحذف ، ولم يذكر علته ، ويشبه أن يكون السبب هو انه بلغ في استحقاق الوصف بما جعل وصفا له الى حيث يعلم بالضرورة أن ذلك الوصف ليس الا له ، سواء كان في نفسه كذلك أو بحسب دعوى الشاعر على طريق المبالغة » (٢) .

وعرض عبد القاهر للسياق الذي يرد فيه حذف المفعول ويربطه بحاجة المتكلم وبطبيعة التركيب وصلة اللفظة بغيرها ، وذلك ان ارتباط الفعل بما يليه من فاعل ومفعول - من خلال منظور عبد القاهر - يمثل علاقات أساسية لا تميز فيها بينهما ، خلافا لنظرة النحاة من ان الفاعل يعتبر عمدة والمفعول فضلة يمكن الاستغناء عنها ، أما عنده فحال الفعل مع المفعول الذي يتعدى اليه حاله مع الفاعل ، فاذا قلت : ضرب زيد ، فأسندت الفعل الى الفاعل ، كان غرضك من ذلك أن تثبت الضرب فعلا له لا أن تفيد وجود الضرب في نفسه وعلى الاطلاق ، كذلك اذا عديت الفعل الى المفعول فقلت : ضرب زيد عمرا كان غرضك أن تفيد التباس

(١) دلائل الاعجاز : ١٧٤ .

(٢) نهاية الايجاز : ١٤٣ .

الضرب الواقع من الأول بالثاني ووقوعه عليه . فقد اجتمع الفاعل والمفعول في أن عمل الفعل فيهما من أجل الدلالة على تلبس المعنى الذي اشتق منه بهما (١) .

وفي هذا المجال فإن الفعل المتعدي قد يساوى الفعل اللازم باعتبار السياق الذي يرد فيه . فقد يذكر والمراد الاقتصار على اثبات المعاني التي أشتقت منه للفاعل من غير تعرض لذكر المفعول ، وبهذا يتساوى المتعدي وغير المتعدي في أننا لا نرى له مفعولا لا لفظا ولا تقديرا ، كقولنا : فلان يحل ويعقد ، ويأمر وينهى ، ويضر وينفع ، وعلى ذلك قوله تعالى : « قل هل يستوى الذين يعلمون والذين لا يعلمون » وكذلك قوله تعالى : « وانه هو اضحك وأبكى ، وانه هو أمات وأحيى » .

ويخلص عبد القاهر من ذلك الى رصد السياق الذي يحذف فيه المفعول بأنه يكون في كل موضع كان القصد فيه أن يثبت المعنى في نفسه فعلا للشيء ، لأن ذكر المفعول تنقض الغرض وتغير المعنى (٢) .

وإذا كان السياق الأول يعود الى الدلالة ، فانه يورد سياقاً آخر يعود الحذف فيه الى طبيعة الصياغة ومقتضياتها ، حيث يكون للفعل مفعول مقصود معلوم الا أنه يحذف لدليل الحال عليه ، كقولنا : أضغيت اليه . والمقصود أذنى ، وأغضيت عليه . والمعنى : جفنى .

وقد يكون للفعل مفعول مخصوص الا أننا نتناساه ونخفيه قصداً للايهام بأنه غير مقصود كقول البحترى :

شجوا حساده وغيف عداه أن يرى مبصر ويسمع واع

فالمعنى لا محالة أن يرى مبصر محاسنه ، ويسمع واع أخباره وأوصافه (٣) .

وهناك سياق آخر يكون فيه المفعول معلوماً مقصوداً من حيث أنه لا يوجد للفعل المذكور مفعول سواء بدليل الحال ، أو ما سبق من الكلام ، الا أننا نطرحه ونتناساه بهدف توفير العناية على اثبات الفعل للفاعل وتخليصه له كقول عمرو بن معدى كرب :

فلو ان قومي انطقني وماهم نطقت ولكن الرماح اجرت

(١) دلائل الإعجاز : ١٧٦ .

(٢) السابق : ١٧٧ .

(٣) السابق : ١٧٨ .

فأجرت فعل متعد ، ومعلوم انه لو عداه لما عداه الا الى ضمير المتكلم نحو (ولكن الرماح اجرتنى) لانه لا يتصور وجود شيء آخر يتعدى اليه ، لاستحاله أن يقول : فلو ان قومي انطقتنى رماحهم ، ثم يقول : ولكن الرماح أجرت غري ، لكن المعنى يقتضى ان لا ننطق بهذا المفعول ، والسبب فى ذلك أن تعديته له توهم ما هو خلاف الغرض ، وذلك أن الغرض من أن يثبت انه كان من الرماح اجرار ، وحبس الألسن عن النطق ، ولو قال : اجرتنى ، جاز أن يتوهم انه لم يعن بأن يثبت للرماح اجرارا ، بل الذى عناه أن يتبين انها أجرتة (١) .

ومن السياقات التى يكثر فيها حذف المفعول ، مجيء فعل المسببة بعد لو وبعد حرف الجراء ، ومن ذلك قول البحتري :

ولو شئت لم تفسد سماحة حاتم كرها ولم تهدم مآثر خالد

والأصل : لو شئت ان لا تفسد سماحة حاتم لم تفسده ، فالأداء البلاغى يوجب الاتنطق بالمحذوف (٢) .

ويستثنى من هذا السياق ما اذا كان مفعول المشيئة أمرا عطيما أو غريبا فيكون اظهاره هو الأحسن كقول الشاعر :

ولو شئت أن أبكى دما لبكيت عليه ولكن ساحة الصبر رجع

فالإظهار هنا أحسن ، وسبب ذلك انه كأنه بدع عجيب أن يـ...
الانسان أن يبكى دما ، فلما كان ذلك ، كان الأولى ان يصرح بد...
فى نفس السامع (٣) .

ومن سياقات حذف المفعول قصد الشاعر تهيئة الكلام ،...
فعل آخر على صريح لفظ المفعول بدلا من ايقاعه على ضميره ل...
مع الفعل الأول ، وهو الذى أسماه الرازى : (ترك انك... الى...
التصريح) (٤) .

وقد مثل له عبد القاهر بقول البحتري :

قد طلبنا فلم نجد لك فى السمود د والمجد والمقام ...

(١) دلائل الاعجاز : ١٧٩ .

(٢) السابق : ١٨٤ .

(٣) السابق : ١٨٤ .

(٤) نهاية الايجاز : ١٤٢ .

والمعنى : قد طلبنا لك مثلاً ، ثم حذف ، لأن ذكره فى الثانى يدل عليه . وسبب ذلك أن الذى هو الأصل فى المدح والغرض بالحقيقة هو نفى الوجود عن المثل ، فأما الطلب كالثىء يذكر ليبنى عليه الغرض ويؤكد به أمره . وإذا كان هذا كذلك فلو قال : قد طلبنا لك فى السؤدد والمجد والمكارم مثلاً فلم نجده . لكان يكون قد ترك أن يوقع نفى الوجود على صريح لفظ المثل وأوقعه على ضميره ، ولن تبلغ الكناية مبلغ التصريح أبداً (١) .

ومن سياقات حذف المفعول أن يقصد الشاعر من مفتتح كلامه دفع أى توهم لغير المراد كقول البحتري فى قصيدته التى أولها :

أعن سفة يوم الابرق أم حلم

وهو يذكر محاماة الممدوح عليه وصيانتة له ودفعه نوائب الزمن عنه :

وكم ذدت عنى من تحامل حادث وسورة أيام حزن إلى العظم

فأصل الكلام — لا محالة — حزن اللحم إلى العظم ، ولكن الحذف هنا أفاد إفادة جلية ، وذلك أن من حذف الشاعر إيقاع المعنى فى نفس السامع إيقاعاً يمنع به من أن يتوهم فى بدء الأمر شيئاً غير المراد ثم ينصرف إلى المراد فلوا أظهر المفعول فقال : (وسورة أيام حزن اللحم إلى العظم) فربما وقع فى وهم السامع أن هذا الحز كان فى بعض اللحم دون كله ، فلما كان ذلك ترك ذكر المفعول واسقطه ليزيل احتمال هذا الوهم ، ويجعله بحيث يقع المعنى منه فى آنف الكلام (٢) .

هذه السياقات التى أوردها عبد القاهر تمثل بدقة مفهومه النحوى للعلاقة بين الكلمات وهو مفهوم يسقط من اعتباراته تنسيق الجملة على أساس من أهمية البعض وعدم أهمية بعضها الآخر ، وإنما تركيب الكلمات هو الذى يعطى لكل جزئية أهميتها فى السياق ، وهو أمر لم يستطع كثير من البلاغيين بعدة تنميته بشكل مباشر ، وإن حاولوا رصده من خلال سياقات تقييده ما زالت فى حاجة إلى مراجعات كثيرة من حيث التنظير أو من حيث التطبيق ، فالسياق عند عبد القاهر لا يعتبر أن الكلمة نقطة البدء — كما يظن — وإنما العكس هو الصحيح فالسياق هو نقطة

(١) دلائل الإعجاز : ١٨٧ .

(٢) السابق : ١٩٠ ، ١٩١ .

البدء بحيث لا يمكن وجود كيان للتعبير الا من خلاله ، وحينئذ من الواجب رصد السياق ثم البحث عن الألفاظ وعلاقاتها فيه ثانيا .

وقد نالت فكرة السياق جهدا من النقاد القدامى ، ولكنها لم تكن متبلورة تماما ، بحيث كان السياق فى الاعمال القديمة ينصب على معنى العبارة المفردة ، أو معنى عدة عبارات مأخوذة على هذا الشكل المتمايز الاجزاء على نحو ما تتمايز حبات العقد فيما بينها ، والحق ان المعنى يفهم من السياق أكثر مما يفهم من الوحدات الصريحة التى تؤلفه ، أى ان السياق قد يعطى المدلولات التى لا يمكن أن تعزى بشكل بسيط الى وحدة معينة ، أو وحدات مضمومة بطريقة آلية (١) .

واذا كان السياق هو الذى يعطى المدلولات فانه من جانب آخر هو الذى يعطى الشكل التركيبى للعبارة ، بحيث يكون هناك تفاعل أكيد بينهما ، وكلما اتيجت لنا - بدقة - رصد السياقات التى تحيط بعملية الابداع كلما استطعنا تفهم الكثير من العلاقات التركيبية بين أجزاء الكلام . وعلاقة واحدة كعلاقة الحذف يجب أن تفهم فى ضوء مجموعة العلاقات الأخرى ، وخاصة العلاقة المقابلة وهى الذكر ، وليس من المحتم أن تكون سياقات الذكر عكس سياقات الحذف ، بل انهما قد يتواردان فى سياق واحد مادام هذا السياق فى حاجة الى أى منهما ، وربما لهذا أورد عبد القاهر بعض سياقات الذكر ضمن حديثه عن سياق الحذف فى فعل المشيئة . وتأكيذا لأهمية السياق فى تركيب الصياغة يذكر عبد القاهر ما رده الجاحظ فى (البيان والتبيين) فى ختام حديثه عن سياقات الحذف فيقول : « وأنا أكتب لك الفصل حتى يستبين الذى هو المراد ، قال « والسنة فى خطبة النكاح أن يطيل الخاطب ويقصر المجيب ، الا ترى أن قيس بن خارجة لما ضرب بسيفه مؤخرة راحلة الحاملين فى شأن حمالة داحس وقال : مالى فيها أيها العشمتان ، قالوا : بل ما عندك ؟ قال : عندى قرى كل نازل ، ورضى كل ساخط ، وخطبة من لدن تطلع الشمس الى أن تغرب ، أمر فيها بالتواصل ، وأنهى فيها عن التقاطع . قالوا فخطب يوما الى الليل فما أعاد كلمة ولا معنى ، ف قيل لأبى يعقوب : هلا اكتفى بالأمر بالتواصل ، عن النهى عن التقاطع ؟ أو ليس الأمر بالصلة هو النهى عن القطيعة ؟ قال : أو علمت أن الكناية والتعريض لا يعملان فى العقول عمل الايضاح

(١) نظرية المعنى فى النقد العربى - د . مصطفى ناصف - دار القلم ١٩٦٥ : ١٦١ ،

والتكشيف ، . انتهى الفصل الذى أردت أن أكتبه ، فقد يبصر ك هذا أن
لن يكون إيقاع نفى الوجود على صريح لفظ مثل كإيقاعه على ضميره ، (١) .
وقد حدد البلاغيون بعد عبد القاهر سياقات الحذف فى شكل
إطارات ثابتة تنضوى تحت شرطين أساسيين :

الأول : وجود ما يدل على المحذوف من القرائن .

الثاني : وجود السياق الذى يترجح فيه الحذف على الذكر .

حذف المسند اليه : ويكثر حذفه فى السياقات التالية .

١ - الاحتراز عن العبث . وهو سياق يعتمد بالدرجة الأولى على ظهور
المخاطب ظهوراً بيناً فى عملية التوصيل ، وذلك أن ما قامت عليه القرينة ،
وظهر عند المخاطب ، فذكره يعد نوعاً من العبث ، لسقوط عنصر الافادة ،
وذلك برغم كون المحذوف يمثل ركناً أساسياً فى الكلام كأن يكون فاعلاً
أو مبتدأً فى مثل قولنا : (حضر) والكلام عن شخص معين ، و (شمس)
أى هذه الشمس .

ولكن يغلب حذف المبتدأ فى جواب الاستفهام نحو قوله تعالى : « وما
أدراك ما هيه ؟ نار حامية » وقوله تعالى : « وما أدراك ما الحطمة ؟ نار
الله الموقدة » أى (هى نار حامية) و (هى نار الله) .

كما يغلب بعد الفاء المقترنة بالجملة الاسمية الواقعة جواباً للشرط
نحو قوله تعالى : « من عمل صالحاً فلنفسه ومن أساء فعليها » وقوله
تعالى : « ان أحسنتم أحسنتم لأنفسكم وان أسأتم فلها » أى (فعمله لنفسه
واسأته عليها) و (وان أسأتم فاسأتمكم لها) .

وكذلك بعد القول ، نحو قوله تعالى : « فأقبلت امرأته فى صرة
فصكت وجهها وقال عجوز عقيم » وقوله تعالى : « وقالوا أساطير الأولين
اكتتبها فهى تملى عليه بكرة وأصيلا » أى (أنا عجوز) و (القرآن
أساطير) .

وكذلك فى مجال القطع والاستثناف كما سبق أن أوضحناه عند
عبد القاهر .

(١) دلائل الإعجاز : ١٨٨ .

وكذلك فيما اذا كان المسند معينا للمسند اليه منحصر فيه حقيقة نحو قوله تعالى : « عالم الغيب والشهادة » أى (الله) . أو ادعاء نحو قولنا : « وهاب الألوف » والمقصود رجل مشهور بالكرم (١) .

٢ - ضيق المقام عن اطالة الكلام :

وهذا السياق فى الغالب يتصل بالمتكلم فى مجال الابداع وارتباطه بالموقف النفسى الذى يعايشه ، كأن يكون فى حالة توجع وألم نحو قول الشاعر :

قال لى كيف أنت قلت عليل سهر دائم وحزن طويل

أى قلت : أنا عليل .

ويمتد هذا السياق الى مجال الاسلوب الاخبارى كأن يخشى فوات فرصة ، كقول من ينبه انسانا الى خطر يواجهه مثلا : الأسد ، أو من ينبهه الى شئ يقتنصه كقولنا للصياد : غزال ، أى هذا أسد ، وهذا غزال .

٣ - تيسير الانكار عند الحاجة : وهو سياق يتصل بالمستوى الاخبارى أيضا ، وذلك لأنه قد تدعو الحاجة الى التكلم بشئ ، ثم تدعو الحاجة الى انكاره ، مثل قولنا عند حضور جماعة فيهم عدو : غادر خائن ، فلكى تتاح فرصة الانكار يحذف المسند اليه .

٤ - تعجيل المسرة بالمسند : نحو : ثروة أى هذه ثروة .

٥ - تكثير الفائدة بايجاد عدة احتمالات للمعنى نحو قوله تعالى : « قال بل سولت لكم أنفسكم أمرا فصبر جميل » أى (فأمرى صبر جميل) أو (فصبر جميل أجمل) .

أما اذا كان المسند اليه فاعلا فان السياقات التى يترجح فيها حذفه تتمثل فيما يلى :

١ - حين لا يحقق ذكره غرضا معينا فى الكلام ، نحو قوله تعالى : « انما المؤمنون الذين اذا ذكر الله وجلت قلوبهم واذا تلى عليهم آياته زادتهم ايمانا » فقد بنى الفعلان (ذكر وتلى) للمجهول لعدم تعلق الغرض بشخص الذاكر والتالى .

(١) انظر : علم المعانى - د. درويش الجندى - نهضة مصر : ٧٥ - ٧٦ .

ونحو قول الفرزدق يمدح رين العابدين :

يغضى حياء ويغضى من مهابته فلا يكلم الا حين يبتسم

- ٢ - ويحذف للعلم به ، كقوله تعالى : « فاذا قضيت الصلاة فانتشروا فى الأرض وابتغوا من فضل الله ، أى قضيت الصلاة .
٣ - وقد يحذف للجهل به ، أو للخوف منه أو عليه .

أما سياقات حذف المسند فهي تتقارب مع السياقات السابقة ، بل ربما تتحد معها أحيانا ، مما يؤكد تداخل السياقات فى الحذف عموما كما عرض لها عبد القاهر فى دلائله ، وهى تتلخص فى الاحتراز عن العبث بعدم ذكر ما لا ضرورة لذكره ، ويكثر اذا كانت الجملة جوابا على استفهام علم منه الخبر ، وكذلك اذا كانت الجملة بعد اذا الفجائية ، وكذلك اذا كانت الجملة معطوفة على جملة اسمية والمبتدآن مشتركان فى الحكم نحو : أنت مجتهد وأخوك . كما يكثر حذف المسند الخبر لتكثير الفائدة .
ويكثر حذف المسند الفعل فى سياقات أهمها الاحتراز عن العبث كقوله تعالى :

« ولئن سألتهم من خلق السموات والأرض ليقولن الله ، أى خلقهن الله .

وحذف المفعول به له سياقات يترجع فيها هذا الحذف كعدم تعلق الغرض بذكره ، أو دفع ما يوهم فى أول الأمر خلاف المقصود ، أو لإفادة التعميم مع الاختصار ، أو لتحقيق البيان بعد الإبهام ، أو لاستهجان ذكر المفعول ، أو للتمكن من إنكاره عند الحاجة الى هذا الإنكار .

ويتضح لنا أن اتجاه البلاغيين فى بحث سياق الحذف وغيره من السياقات كان يرمى الى رصد الامكانيات التعبيرية فى اللغة وما ينتج عنها من تطبيقات فى الكلام الإبداعى والإخبارى على سواء ، وهى امكانيات تهتم بالتنوعات التى لا تقوم على أساس فردى وإنما تهتم بالمحيط الأسلوبى العام الذى يرتبط بموقف كلامى ، أو نمط أدبى تتحرك على أساسه الصياغة لتستقر فى سياقات محددة فتتشكل من خلالها فى تلك الأنساق التى عرضنا لها .

وانطلاقا من مفهوم الحذف وبلاغته والسياقات التى يرد فيها يتناول البلاغيون سياقات الذكر باعتباره الأصل فى تركيب الصياغة ، أو هو الغالب طالما لم توجد نكتة ترجح الحذف ، ولا شك أن سياقات الذكر تعتمد على اتساع دائرة العبارة بكل جزئياتها الدلالية والتى تقدم كثيرا

من المعاني التي تتصل باحتياجات الناس في التواصل بعضهم ببعض .
وطبيعة (الذكر) تمثل جانبا موضوعيا في الصياغة باعتبارها قائمة على
الوضع اللغوي في الأصل ، ومع ذلك فقد قام البلاغيون بتحريك هذا
السياق من وضعيته الى اكسابه لونا من الذاتية يربطه باعتبارات في
الأداء مستقلة الى حد ما عن (أصل الوضع) ومتصلة في نفس الوقت
بالمقام والحال كاستجابة طبيعية للمجال الأدبي .

والمتكلم عندما يقوم بعملية اختيار للمادة اللغوية المتاحة فانه بلا شك
يقع تحت تأثير النظام الخاص بلغته - وهو نظام - كما قلنا - يعتبر
(الذكر) أصل الأداء ، ولكن المتكلم يمتلك نية جمالية تجعل لهذا (الذكر)
هدفا بلاغيا يتصل بطبيعة هذا المتكلم كما يتصل - في بعض الأحيان -
بطبيعة الصياغة ذاتها ، وأجزاء الجملة كلها تأخذ حقها من التساوى في
أهمية الذكر ، كما أخذت حقها في أهمية الحذف .

ومن الواضح ارتباط الدال بمدلوله ، وهذا الارتباط قد يكون في
شكل عام وغير محدد ، فاذا جاء هذا الدال بعموميته في صياغة ما مسندا
بحيث لا يمكن تخصيصه بمعين فان ذلك يمثل سياقاً سياسياً في الذكر ،
لان الافادة شرط أساسي في الكلام وهي تستلزم ربط هذا المسند بمعين
مذكور لتحقيق هذه الافادة كقول الشاعر :

الله انجح ما طلبت به والبر خير حقيبة الرجل

وقوله :

النفس راغبة اذا رغبته واذا ترد الى قليل تقنع (١)

وقد يتصل سياق الذكر بظروف المخاطبين أو المخاطب ، ويكون
نمتما لعملية التوصيل فيما اذا كان فهم السامع منوطا باللفظ دون
القرائن التي لا يعول عليها في هذا السياق ، وفيما قصد به التنبيه على
غباوة السامع وانه لا يفهم الا بالتصريح كأن تقول لمن يسمع القرآن :
القرآن كلام الله ، وفيما اذا كان اصغاء السامع مطلوبا للمتكلم ومحبوفا
له ، ومن هنا اعتبر الكلام مع الاحياء وعظماء القدر تشرفا وتلذذا
بسماعتهم ، وعلى هذا قوله تعالى حكاية عن موسى عليه السلام : « وهي
عصاي أتوكأ عليها » حين قال له الله تعالى : « وما تلك بيمينك يا موسى »
وكان يكفي في الجواب أن يقول : (هي عصا) لكنه ذكر المسند اليه وهو

(١) مفتاح العلوم : ٧٧

الضمير في قوله « هي عصاي » حبا في اطالة الكلام ، وربما لهذا لم يكتف موسى بذكر المسند اليه بل أعقب ذلك بذكر أوصاف لم يسأل عنها وهي قوله : « أتوكأ عليها وأهش بها على غنمي ولي فيها مآرب أخرى » (١) .

وقد يكون (الذكر) منصرفا الى المتكلم فيما اذا قصد تعظيم المسند اليه - مثلا - نحو قائد الجيش حاضر . أو قصد تحقيره نحو السارق اللئيم حاضر ، أو قصد التبرك بالمذكور ، أو كان في ورود المذكور في الكلام تلذذا للمتكلم ، كقول قيس :

ألا ليت لبنى لم تكن لي خلة ولم تلقني لبنى ولم أدر ماهيا

وقد يتصل هذا السياق بلغة الوثائق والقانون فيما اذا قصد التسنجيل على السامع حتى لا يتأتى له الإنكار ، كما يقول القاضي للشاهد : هل أقر خالد هذا بأن عليه لمحمد كذا ؟ فيقول الشاهد : نعم خالد هذا أقر بأن عليه لمحمد كذا ، فيكون ذكر المسند اليه متعينا بحيث لا يقع فيه التباس .

وكذلك فيما قصد الاشهاد في قضية مثل قول الشاهد بعد سؤاله عن بيع خالد مثلا ؟ نعم خالد باع كذا بكذا لفلان ، فيذكر المسند اليه هنا لئلا يجد المشهود عليه سبيلا للإنكار .

وربما كان أهم سياقات الذكر ما يتصل بطبيعة الضيافة ذاتها ، وذلك اذا كانت العلاقة بين أجزاء الجملة تقتضي مزيدا من التقرير والايضاح ، وعلى هذا جاء قوله تعالى : « أولئك على هدى من ربهم وأولئك هم المفلحون » فذكر المسند اليه وهو (أولئك) الثاني لقصد زيادة الايضاح والتقرير . وان أولئك الذين ثبت لهم الهدى من ربهم هم أنفسهم الذين ثبت لهم الفلاح ، فتكرار (أولئك) أفاد اختصاصهم بكل واحد من الأمرين .

وقد يتمثل ذلك أيضا فيما اذا أريد من الدلالة أن ترتبط بدلالة الفعل على التجدد والحدوث ، مع ارتباطه بأحد الأزمنة الثلاثة ، نحو قوله تعالى : « يخادعون الله وهو خادعهم » فقد ذكر المسند (يخادعون) لفائدة التجدد مرة بعد أخرى مقيدا بالزمان ، وكذلك اذا ما أريد من الدلالة أن ترتبط بطبيعة الاسم وما فيه من الثبوت من غير ارتباط بالزمان كقوله تعالى : « وهو خادعهم » .

(١) السابق : ٧٧ .

سياقات التقديم والتأخير

سبق أن أوضحنا أن الجملة العربية لا تتميز بحتمية في ترتيب أجزائها ، وبرغم ذلك ترك لنا النحوررتبا تحفظ بالنسبة لهذه الاجزاء ، والعدول عن هذه الرتب يمثل نوعا من الخروج عن اللغة النفعية الى اللغة الابداعية ، ومن هنا وجه البلاغيون اهتماما خاصا لهذا المبحث ورصدوا كثيرا من التعبيرات التي توفرت فيها هذه الظاهرة ، وما يمكن أن تفيد منه الدلالة ، أو بمعنى أصح ما يمكن أن تتغير به الدلالة تغيرا يوجب لها المزية والفضيلة - كما يقول عبد القاهر .

ذلك أنه اذا جاء التركيب بينا فيه انه لا يحتمل الا الوجه الذى هو عليه حتى لا يشكل وحتى لا يحتاج فى العلم بأن ذلك جقه وانه الصواب الى فكر وروية ، فلا مزيه ، وانما تكون المزية ويجب الفضل اذا احتتمل فى ظاهر الحال غير الوجه الذى جاء عليه وجهها آخر ، ثم رأيت النفس تنبو عن ذلك الوجه الآخر ، ورأيت الذى جاء عليه حسنا وقبولا يعدمهما اذا أنت تركته الى الثانى (١) .

ومدلول (الفكر والروية) فى عبارة عبد القاهر السابقة يجب التنبه اليه ، اذ يبدو أنه يؤكد بطريقة واضحة امتداد جذور الصياغة الى ذات المبدع الخالق ، كما يشكل بعدا ادراكيا لوعى هذا المبدع بالمكونات المتشابهة لجزئيات صياغته وهو ليس ادراكا آليا وذهنيا ، وانما هو ادراك خلاق يكثف المستوى الجمالى للتعبير عن طريق خلق بنية تتداخل فيها العلاقات ، وتتبادل فيها التفاعلات ببنية تستمد قيمها من النحور الابداعى .

(١) دلائل الاعجاز : ٢٨٠ .

ويمكن تمثيل ذلك في تحايله لقوله تعالى : « وجعلوا لله شركاء الجن ، فهنا انتهاك للرتب بتحريك الألفاظ من أماكنها الأصلية إلى أماكن أخرى أضفت على الدلالة طبيعة جمالية نفتقدتها إذا ما عدنا بها إلى رتبها الأولى .

فليس بخاف أن تقديم الشركاء له مزية لعدمها إذا نحن أخذناه فقلنا : وجعلوا الجن شركاء الله . لأن التقديم أضفى أفادة لا سبيل إليها مع التأخير ، ببيان ذلك أن المعنى للجملة : أنهم جعلوا الجن شركاء عبدوهم مع الله . وهذا معنى يحصل مع التأخير ومع التقديم . لكن تقديم الشركاء يضيف إلى هذه الافادة معنى آخر ، وهو أنه ما كان ينبغي أن يكون لله شريك لا من الجن ولا من غير الجن . وإذا أخر فقيل : جعلوا الجن شركاء لله ، لم يفد ذلك ، ولم يكن فيه شيء أكثر من الاخبار عنهم بأنهم عبدوا الجن مع الله ، فأما انكار أن يعبد مع الله غيره وإن يكون له شريك من الجن وغير الجن فلا يكون في اللفظ مع تأخير الشركاء دليل عليه . (١)

فإذا عدنا إلى التركيب النحوي وكيف أعطى هذه الافادة نجد أن التقدير مع التقديم يكون أن « شركاء » مفعول أول لجعل و « لله » في موضع المفعول الثاني ، ويكون « الجن » على كلام ثان ، كأنه قيل : فمن جعلوا شركاء لله تعالى ؟ فقيل : الجن ، وإذا كان التقدير في « شركاء » أنه مفعول أول و (لله) في موضع المفعول الثاني ، وقع الانكار على كون شركاء الله تعالى على الإطلاق من غير اختصاص شيء دون شيء .

بل وترتب على ذلك أن اتخاذ الشريك من غير الجن قد دخل في الانكار ، لأن الصفة إذا ذكرت مجردة غير منجزة على شيء كان الذي يعلق بها من النفي عاما في كل ما يجوز أن تكون له الصفة .

وإذا أخر فقيل : وجعلوا الجن شركاء الله . كان الجن مفعولا أول والشركاء مفعولا ثانيا . وإذا كان كذلك كان الشركاء مخصوصا غير مطلق من حيث كان محالا أن يجسرى خبرا على الجن ثم يكون عاما فيهم وفي غيرهم . (٢)

(١) دلائل الإعجاز : ٢٨٠ .

(٢) السابق : ٢٨١ .

فالنظر الى ما ترتب على التقديم والتأخير ينبه الى عظم شأن النظم ، وكيف يؤثر ذلك فى المعنى تأثيرا بالغاً بحيث يمكن أن نستخلص مما سبق أن أى تغير فى النظام التركيبى للجملة يترتب عليه بالضرورة تغير الدلالة وانتقالها من مستوى الى مستوى آخر .

ويبدو قصور النحويين - عند عبد القاهر - واضحاً عندما قصروا التقديم على العناية والاهتمام ، لأن الشأن أن يعرف فى كل شئ - قدم فى موضع من الكلام من أين كانت تلك العناية ، ولم كان أهم ، قال صاحب الكتاب : « كأنهم يقدمون الذى بيانه أهم لهم ، وهم بشأنه أعنى وان كانا جميعاً يهمانهم ويعنيانهم » (١) .

وما قال به عن القاهر عن قصور النحاة هنا غير دقيق ، فسيبويه فى الحقيقة لم يقتصر فى بيان سر التقديم على العناية والاهتمام ، بل جعله يأتى أحياناً لتنبيه المخاطب وتأكيد الكلام ، وعبد القاهر نفسه يعود وينقل عنه فى موضع آخر انه اذا بنى الفعل على الاسم قلت : زيد ضربته فلزمته الهاء ، وانما تريد بقولك مبنى عليه الفعل أنه فى موضع منطلق اذا قلت : عبد الله منطلق ، فهو فى موضع هذا الذى بنى على الأول ، وارتفع به ، فانما قلت عبد الله فنبهته ، ثم بنيت عليه الفعل ورفعتـه بالابتداء .

كما يعلق عبد القاهر على قول الشاعر :

هم يفرشون اللبد كل طمرة واجرد سباح يبد المغالبا

بأنه بدأ بذكرهم لينبه السامع لهم ، ويعلم بديا قصده اليهم بما فى نفسه من الصفة ليمنعه بذلك من الشك . وهذا الذى ذكرت من أن التقديم ذكر المحدث عنه يفيد التنبيه قد ذكره صاحب الكتاب (٢) .

ويرى عبد القاهر أنه لكى يتحقق للصياغة نسق معين فى التقديم لابد من توخى معانى النحو فى معانيها ، لانه انما يكون تقديم الشئ على الشئ نسقا وترتيباً اذا كان ذلك التقديم لموجب ، أما أن يكون مع عدم الموجب نسقا فمجال (٣) .

(١) دلائل الاعجاز : ١٢٨ .

(٢) السابق : ١٥٩ .

(٣) السابق : ٤١٧ ، ٤١٨ .

وهذا النسق يتحقق كسياق للتقديم فى كل كلام كان فيه ضمير قصة ، لأن الكلام اذا أضمّر ثم فسر كان ذلك أفخم له من أن يذكر من غير تقدم اضمار ، فقله تعالى : « انه لا يفلح الكافرون » يفيد من القوة فى نفى الفلاح عن الكافرين ما لو قيل : ان الكافرين لا يفلحون . لم يفد ذلك كذلك الا لأنك تعلمه اياه من بعد تقدمه وتنبيهه انت به فى حكم من بدأ أو أعاد ووطد ، ثم بين ولوح ثم صرح . ولا يخفى مكان المزية فيما طريقة هذا الطريق (١) .

كذلك يمثل التقديم سياقاً فى كل شيء كان خبراً على خلاف العادة ، وعما يستغرب من الأمر نحو أن تقول : الا تعجب من فلان يدعى العظيم ، وهو يعنى باليسير ، ويزعم أنه شجاع ، وهو يفزع من أدنى شيء .

كما يمثل سياقاً فى مسائل الوعد والضمن ، كقول الرجل : أنا أعطيك ، أنا أكفيك ، أنا أقوم بهذا الأمر ، وذلك أن من شأن من تعدّه وتضمن له أن يعترضه الشك فى تمام الوعد ، وفى الوفاء به ، وهو فى حاجة الى التأكيد .

كما يمثل سياقاً فى مجال المديح كقولك : أنت تعطى الجزيل ، أنت تجود حين لا وجود أحد ، وكقول الشاعر :

ولأنت تفرى ما خلقت وبعض القوم يخلق ثم لا يفرى .

وذلك أن من شأن المادح أن يمنع السامعين من الشك فيما يمدح به ، ويباعدهم من الشبهة ، وكذلك المفتخر (٢) .

ومن سياقات التقديم التى اعتبرها عبد القاهر شيبا مركوزا فى الطباع ، وجار فى عادة القوم استعمال (مثل وغير) ، فلو تصفحنا أى كلام وجدنا هذين الاسمين يقدمان أبداً على الفعل اذا أريد بهما الكناية من غير تعريض ، نحو قول الشاعر :

مثلك يثنى المزن عن صوبه ويسترد الدمع عن غربه

وكقول أبى تمام :

وغيرى يأكل المعروف سحتا وتشحب عنده بيض الأيادى

(١) دلائل الإعجاز : ١٦٠ .

(٢) السابق : ١٦١ .

فهو لم يرد أن يعرض بشاعر سواء فيزعم أن الذى اتهم به عند الممدوح من أنه هجاء كان من ذلك الشاعر لا منه ، هذا محال ، بل ليس إلا أنه نفى عن نفسه أن يكون ممن يكفر النعمة ويلوّم . (١)

ويبدو لنا إدراك عبد القاهر لسياقات التقديم والتأخير قائما على نظرة عميقة الى عنصرين قائمين فى الصياغة هما الثبات والمتغير ، يتمثل الثبات فى تواجد أطراف الاسناد وما يتصل بها من متعلقات ، أما المتغير فيتمثل فى تحريك بعض هذه الأطراف من أماكنها الأصلية التى اكتسبتها من نظام اللغة الى أماكن جديدة ليست لها فى الأصل ، كما يتمثل هذا التغير - أحيانا - فى تثبيت أحد الأطراف فى مكانه الأصلي واعطائه حتمية يمتنع معها نقله أو تحريكه ، وهذا يمثل تغيرا لأن اللغة العربية - كما قلنا - لا تلتزم بحتمية فى ترتيب أجزاء جملها .

ينشج عن هذين العنصرين ما يمكن أن نسميه بالمعنى والدلالة ، فالمعنى لا يختلف سواء قدمنا أو أخرنا بينما يحدث التغير فى الدلالة ذاتها ، ففى قوله تعالى : « وجعلوا لله شركاء الجن » وجدنا المعنى العام انهم جعلوا الجن شركاء وعبدوهم مع الله ، أما الدلالة فتأتى من وراء الصياغة الابداعية فى التقديم والتأخير كما عرضنا لتحليل الجرجاني للآية الكريمة .

ولكن البلاغيين لم يدركوا فلسفة الرجل فى هذا المبحث ، فتبعوا كل تعبير رصدوا فيه تقدما وجعلوه سياقاً قائماً بذاته ، ثم قسموا هذا التقديم الى ما يتصل بالمسند اليه ، وما يتصل بالمسند ، وما يتصل بمتعلقات الفعل .

كما أن هذه السياقات لها اعتبارات ترتبط فيها بالمتكلم ، واعتبارات ترتبط فيها بالمتلقى واعتبارات تتصل بطبيعة الصياغة ذاتها .

ففى الاعتبارات التى تتصل بالمتكلم نجدهم يقدمون المسند اليه تبركا به فى نحو قولنا : اسم الله اهتديت به ، أو تلذذا بذكره نحو قول الشاعر :

بالله يا ظيبيات القاع قلن لى ليلاى منكن أم ليلى من البشر

وقد يقدم بعض متعلقات الفعل للاهتمام نحو قول الشاعر :

أكل امرئ تحسين امرأ نوار توقد بالليل نارا

(١) دلائل الإعجاز : ١٦٤ ، ١٦٥ .

فمزية تقديم المفعول فى البيت هو الاهتمام به ، ومظهر ذلك الاهتمام هو تسليط الانكار عليه ، حيث انكر الشاعر على مخاطبته ان كل الناس فى حساباتها سواسية لا فرق بين كامل وناقص ، وان كل نار فى زعمها نار كرم وسماحة .

وقد يقدم هذا المتعلق تبركا به ، كما تقول : قرآنا كريما تلوت .

أما الاعتبارات التى تتصل بالمتلقى فتتمثل فى سياق التشويق وذلك اذا كان تقديم المسند اليه يوجب تمكن الخبر فى ذهن السامع لاشتغال المسند اليه على وصف يوجب الدهشة ، ويشوق السامع الى الخبر ، كقول ابى العلاء :

والذى حارت البرية فيه حيوان مستحدث من جماد

فقوله : حارت البرية فيه ، مما يدعو الى الدهشة حيث تحيرت الخلائق فى المعاد الجسماني والنشور الذى ليس بنفساني ، بدليل ما قبله وهو قوله :

بان أمر الاله واختلف النا س فداع الى ضلال وهاد

كما يتمثل فى محاولة تعديل فكر المتلقى اذا كان الاخبار عن المسند اليه بأمر مستغرب خلاف ما قد يتبادر الى الذهن كما تقول : الزاهد يشرب . ويطرب .

كما يتمثل فى تعجيل المسرة للمتلقى نحو : العفو عنك صدر به الأمر أو تعجيل المساءة نحو : القصاص منك حكم به القانون .

وقد يتصل سياق التقديم بطرفى الاتصال من متكلم ومتلقى فيما اذا قدم المسند اليه لتخصيصه بالخبر الفعلى ، أى قصر الخبر الفعلى عليه اذا جاء بعد حرف النفى بلا فصل ، نحو : ما أنا قلت هذا . أى لم أقله مع أنه مقول لغيرى ، فقد أفاد التقديم نفى الفعل عن المتكلم ، كما أفاد ثبوت الفعل لغير المتكلم على الوجه الذى نفى عن المتكلم من العموم أو الخصوص ، ولا يلزم ثبوته لجميع من سواه لان التخصيص انما هو بالنسبة الى من توهم المخاطب اشتراكه معه فى القول أو الانفراد به دونه .

وانتفاء الحكم عن المسند اليه فى المثال السابق انما يدل عليه منطوق العبارة ، أما ثبوته لغيره فهو المعنى المفهوم منها ، ولذا لا يصح أن يقال : ما أنا قلت هذا ولا غيرى (١) .

(١) دلائل الاعجاز : ١٥٤ ، ١٥٥ .

أما السياقات التي تتعلق بطبيعة الصياغة فيمكن ملاحظتها فيما اذا قصد إبراز العلاقة بين طرفي الاسناد ، باعادة الاسناد مرة أخرى نحو قولنا هو يقدم الكثير . فليس القصد هنا أن غيره لا يعطى بل القصد اثبات كثرة التقديم للمسند اليه .

كما يمكن ملاحظة هذا السياق في كل تركيب تقدمت أداة من أدوات العموم على أداة نفى ، بحيث لا ينصب هذا النفي على أداة العموم ، ففي مثل هذا التركيب تصبح أداة العموم هي المسند اليه المقدم متسلطة على النفي فتفيد عموم السلب كقولنا : كل مهمل لا ينجح .

كما يمكن ملاحظة ذلك فيما اذا قدم المسند لتخصيصه بالمسند اليه نحو قوله تعالى :

« لله ملك السماوات والارض » فملك السموات والارض مختص بكونه لله أى مقصور عليه ومنحصر فيه .

وكذلك فيما اذا كان التحليل النحوى موهما لغير المراد ، فيقصده بتقديم المسند التنبيه بداية على انه خبر لا نعت ، كقول حسان :

له همم لا منتهى لكبارها وهمته الصغرى أجل من الدهر
له راحة لو أن معشار جودها على البركان البر أندى من البحر

فلو قال الشاعر (همم له) و (راحة له) لتوهم ابتداءً أن (له) فى كلا البيتين نعت وإن الخبر سيذكر فيما بعد ، وذلك لأن حاجة النكرة الى النعت أشد من حاجتها الى الخبر ، وهذا التوهم يعطى الاحساس بنقص الدلالة المفادة من البيتين .

وكذلك يمكن ملاحظة هذا السياق فيما اذا تقدم متعلق الفعل عليه فيدل على اختصاص الفعل بهذا المتقدم ، نحو قوله تعالى « اياك نعبد واياك نستعين » . وفيما اذا قدم المتعلق لاحداث نوع من التناسب بين ما يقوله المتكلم وما قاله المتلقى كما اذا قال شخص : من كلمت ؟ فتقول له : محمدا كلمت . مقدما المفعول به (محمدا) موافقة لتقديم المفعول به (من) الاستفهامية .

كذلك يمكن ملاحظة هذا السياق فيما أسموه (رعاية الفاصلة)
كقوله تعالى : « خذوه فغلوه ثم الجحيم صلوه ثم فى سلسلة ذرعها سبعون
ذراعا فاسلكوه » .

ولعلنا نلاحظ أن سياقات التقديم والتأخير دارت - فى الغالب - حول
الرتب المحفوظة عند النحاة ، وإدراك البلاغيين لهذه الحقيقة النحوية أتاح
لهم أن يضيفوا الى مباحثهم بعدا جماليا فى تركيب الكلام من خلال العدول
عن الترتيب المألوف الى ترتيب آخر يتميز بقدرته على إبراز الدلالة بتقديم
جزء نلى آخر أو تأخيره عنه ، مع الاهتمام بالناحية التطبيقية من خلال
الابتعاد عن التعميمات المطلقة ، ورصد سياقات معنية للخروج منها
بالتنويكات التى تمثل ناحية فردية بقدر ما تمثل ظواهر اسلوبية ترتبط
بمجال تعبيرى محدد ، وكل ما يعيب هذه الدراسة انها ظلت فى اطار
الحملة البليغة ولم تحاول تجاوزها الى القطعة البليغة ، والافادة بهذا
المنهج الاسلوبى فى دراسة قصيدة مكتملة أو دراسة شاعر ، أو دراسة
عصر من العصور .

ولعلنا نلاحظ أيضا أن دراسة الاسلوب عند البلاغيين ، تمثلت فى
رصد النظام الذى تتشكل عليه أجزاء القول ، وأن الترتيب المعتاد لا
يقدم اسلوبا بالمعنى الأدبى ، وإنما المخالفة فى الترتيب هى التى تخرج
بهذا الاسلوب من الابتذال الى الجدة ، كما انها هى التى تدلنا على الغرض
الهام ، وفى نفس الوقت تعطى الدلالة المقصودة ، ومن هنا لا يمكن القول
بأن دراسة نظام الجملة وترتيب أجزائها كثيرا ما يجور على الاسلوب .
« ومن الصحيح فعلا أن مجرد المخالفة ينبىء عن غرض ما ، وأن هذا الغرض
قد يكون ترجيه التفات السامع الى كلمة من الكلمات عن طريق إبراز هذه
الكلمة ابرازا يتحقق عنه تأثير ما ، وهى فكرة قررها باسكال Pascal
حينما صرح بأن الكلمات المختلفة الترتيب يكون لها معنى مختلف ، وأن
المعانى المختلفة الترتيب يكون لها تأثيرات مختلفة » (١) .

ومن هنا لا نستطيع موافقة الدكتور عبد الحكيم راضى على أن دراسة
الاسلوب - كما فهمها النقاد العرب - تجور دائما على دراسة التنظيم (٢)
ذلك أن علوم اللغة اهتمت فى جل مباحثها بما يقال بينما انصبحت بحوث

(١) نظرية اللغة فى النقد العربى : ٢١٣ .

(٢) السابق : ٢١٣ .

البلاغيين في دراسة الأسلوب على كيفية ما يقال ، مستخدمين في ذلك الوصف الدقيق متتبعين ملامح الشحن العاطفي المتجدد بتجدد نظام العبارة وابتعاده عن النمط التركيبي الذي نلمسه في الخطاب العادي ، حتى يمكننا القول ، بأن مباحث البلاغيين في هذا المجال – وخاصة عبد القاهر الجرجاني تمثل جانبا من أنضج مباحثهم الإسلوبية ، لأنها تمثلت في حقيقتها المفكرة نظاما متسقا من القواعد ، ولكنه مع اتساقه يتيح للذات المنشئة في كل مرة أن تبدع تركيبها النحوي الخاص بها .

وليس معنى أن البلاغيين اعتبروا التقديم والتأخير نوعا من الانحراف عن النمط المثالي أن ذلك مدعاة لأخذهم بالجور على النظام العام للغة ، بل أن هذا الانحراف يمكن أن يمثل – من وجهة نظرنا – نظاما وإن لم يكن موافقا لسنن النحاة في رتبهم المحفوظة ، وربما ذكرنا هذا بما قاله شاذلي عن علم الأسلوب وكيف أنه يتيح لنا تحديد المدى والكيفية التي تتضح من خلالها لغة الشاعر بما فيها من سمات انحرافية ، مع ملاحظة كيفية استخدام الأديب للخصائص المتعارف عليها عموما لأحداث تأثير خاص .

سياقات التعريف والتذكير

أقدم تناول سيبويه مسألة التعريف والتذكير من خلال مقولة الاصل والفرع حيث اعتبر النكرة أشد تمكنا من المعرفة ، لأن الاشياء تكون نكرة في الأصل ثم تعرف ، فهي الأول ثم يدخل عليها ما تعرف به ، فمن ثم أكثر الكلام ينصرف الى النكرة (١) وقد حاول الرجل أيضا أن يربط بين التعريف والتذكير وطبيعة المخاطب الذي يحتاج الى الفهم ، لأن الالغاز والتعمية عليه تضيغ الفائدة من الكلام ، حيث يقول في باب الاخبار عن النكرة بالنكرة : « وذلك قولك : ما كان أحد مثلك ، وما كان أحد خيرا منك ، وما كان أحد مجترئا عليك » .

وانما حسن الاخبار ههنا عن النكرة حيث أردت أن تنفي أن يكون في مثل حاله شيء أو فوقه ، لأن المخاطب قد يحتاج الى أن تعلمه مثل هذا .

واذا قلت كان رجل ذاهبا ، فليس في هذا شيء تعلمه كان جهله . ولو قلت : كان رجل من آل فلان فارسا ، حسن ، لأنه قد يحتاج الى أن تعلمه أن ذاك في آل فلان وقد يجهله . ولو قلت كان رجل في قوم عاقل لم يحسن ، لأنه لا يستنكر أن يكون في الدنيا عاقل وان يكون من قوم فعلى هذا النحو يحسن ويقبح ، (٢) .

ويكاد عبد القاهر يعتبر المخاطب الركيزة الأساسية في مسألة التعريف والتذكير ، وان كان هذا لا ينفي وجود المتكلم في الصياغة باعتباره مصدرها وخالقها ، فعندما نقول : (زيد منطلق) يكون الكلام مع من لم يعلم أن انطلاقا كان لا من زيد ولا من عمرو ، فنفيد ذلك ابتداء ، وإذا

(١) الكتاب ٢٢/١ .

(٢) السابق : ٥٤ .

فلنا : (زيد المنطلق) كان الكلام مع من عرف أن انطلقا كان اما من زيد ،
واما من عمرو ، فنعلمه انه كان من زيد دون غيره (١) .

ومما يرتبط بطبيعة الصياغة أن تنكير الخبر يجوز أن تأتي بعده
بمبتدأ ثان على أن نشركه بحرف العطف في المعنى الذى أخبر به عن الأول .
فاذا عرف امتنع ذلك ، لأننا عندما نقول : (زيد منطلق وعمرو)
نريد (وعمرو منطلق أيضا) ولذا لا نقول : (زيد المنطلق وعمرو) لأن
المعنى مع التعريف على اننا أردنا أن نثبت انطلقا مخصوصا قد كان من
واحد ، فاذا أثبتناه لزيد لم يصح اثباته لعمرو (٢) .

فتطور الجملة ونموها يتمثل فى تركيب الألفاظ على هيئة مخصوصة .
وكلما كان لأحد الاجزاء طبيعة ، أو خاصية نحوية فان ذلك يقتضى نوعا من
الأداء يرتبط بالافادة التى تصل بين المتكلم والمتلقى ، ويمكن تحديد الشكل
السطحي لما قال به عبد القاهر على النحو التالى :

١ - مبتدأ معرفة + خبر فكرة : يجوز التشريك بالعطف

٢ - مبتدأ معرفة + خبر معرفة : يمتنع التشريك بالعطف

والجواز والامتناع فى هذا المستوى السطحي يرجع بالدرجة الاولى الى
المستوى الأعمق الذى يتمثل فى الفكر وما يجريه العقل من عمليات .
داخلية تتشكل بها الصياغة فى مستواها السطحي الملموس .

وهناك سياق يرد فيه الخبر معرفا بالالف واللام فيما اذا حاولنا
ربط المجهول بالمعلوم ، ويمثل عبد القاهر لهذا السياق بقولنا : (هو
البطل المحامى وهو المتقى المرتجى) ونحن نريد أن نقول للمخاطب : هل
سمعت بالبطل المحامى . وهل حصلت معنى هذه الصفة ؟ وكيف ينبغي أن
يكون الرجل حتى يستحق أن يقال ذلك له وفيه ؟ فان كنت قتلتة علما
وتصورته حق تصوره ، فعليك صاحبك واشدد به يدك فهو ضالتك
وعنده بغيتك . وطريقه كطريق قولك : هل سمعت بالأسد وهل تعرف
ما هو ؟ فان كنت تعرفه فزيد هو هو بعينه (٣) .

ودراسة عبد القاهر فى هذا المجال لم تخرج عن تحليل انماط من

(١) دلائل الاعجاز : ١٩٦ .

(٢) السابق : ١٩٧ .

(٣) السابق : ٢٠٠ .

النظم جاء فيها أحد طرفي الاسناد معرفاً أو منكرًا ، أو جاءا معا معرفتين ، واتصال ذلك بالجانب النفسي في ترتيب المعنى ، مما هيأ للبلاغيين أن يربطوا بين سياقات معينة وبين مجيء السند اليه معرفاً أو منكرًا ، وكذلك المسند .

ومن الحق أنها سياقات تتداخل حدودها ، وتتبادل أماكنها بحيث أصبحت أغراض التنكير تتساوى مع أغراض التعريف ، أو بمعنى آخر نقول ان المقامات هنا ترجع الى نية المتكلم أكثر مما ترجع الى الموقف الاجتماعي الذي يخلق السياق ، وتكاد سياقات التنكير تنجصر فيما يلي :

١ - الدلالة على الفردية أو النوعية .

٢ - التعظيم أو التحقير ، أو التكثير أو التقليل .

٣ - قصد التمويه والاختفاء .

٤ - عدم الرغبة في الحصر والتخصيص .

وتنويحات البلاغيين على هذه السياقات يجعلها ترتبط في أغلب الأحيان بالمتكلم - كما ذكرنا - وفي القليل منها بالمخاطب خلافا لعبد القاهر .

ففي الدلالة على الفردية يمتد السياق الى غرض المتكلم اذا لم يقصد الدلالة على فرد معين من الأفراد التي يصدق عليها مفهوم اللفظ نحو : جاء رجل : أى فرد من أشخاص الرجال ، ولم يعين لأن الغرض لم يتعلق بتعيينه ، وان كان معروفاً .

وقد يكون التنكير لأن السياق غير صالح للتعريف لان المتكلم لا يعرف من الحقيقة الا ذلك القدر وهو انه رجل ، أو أن المتكلم يتجاهل ويرى انه لا يعرف منه الا جنسه (١) .

ويكاد يتداخل مع سياق الدلالة على الأفراد ، الدلالة على التعيين من حيث رجوعها الى غرض المتكلم كقول الشاعر :

لكل داء دواء يستطب به الا الحمالة أعيت من مداوئها

أى لكل داء دواء خاص يصلح لعلاجه .

(١) مفتاح العلوم : ٨٣ .

وبالمثل أيضا نجد سياق التعظيم أو التحقير يعود الى المتكلم فى أن المنكر قد بلغ شأنًا فى الارتفاع أو الانحطاط وصل الى حد بوهم أنه لا يمكن أن يعرف فنقول فى جميع ذلك عندى رجل ، أو حضر رجل ، ومنه قولهم: شر أهر ذا ناب ، وقول ابن أبى السمط :

له حاجب فى كل أمر يشينه وليس له عن طالب العرف حاجب

فإن الفهم والذوق يقتضيان كمال ارتفاع شأن حاجب الأول ، وكمال انحطاط حاجب الثانى (١) .

وقد يكون التنكير لان السياق يقتضى اخفاء المنكر عن المخاطب كأن تقول أخبرنى فلان عنك بكذا ، حتى لا يصيبه مكروه أو أذى .

ودراسة سياق التنكير عامة تؤكد نتيجة هامة وهى أن الحدث الكلامى له معنى ، ومن ثم فإن دراسة هذا المعنى يبرز لنا طبيعة السياق واضحة جلية وذلك مرتبط بالشكل السطحي للأداء واتصاله بالمعنى الذى أفرزه العقل ، فعندما يقول الشاعر :

إذا سئمت مهنته يمين لطول العهد بدله شهالا

نجد أن السياق أصلا كان يقتضى تعريف (يمين) لكن طبيعة الصياغة اقتضت التنكير ، من حيث كان التعريف يعطى افادة معنوية غير مقصودة وهى نسبة السامة ليمين الممدوح بقوله (يمينه) .

ويتبين ذلك بشكل أوضح عندما ينكر المسند لأمر سلبي هو عدم حصر المسند فى المسند اليه ، لأن التعريف فى هذا السياق يبرز معنى غير مقصود ، كما سبق أن أوضحناه عند عبد القاهر .

أما بالنسبة لسياقات التعريف فإنها تتكاثر الى حد تنضوى فيه كل صور المعرفة للمسند اليه أو للمسند تحت نظام المعنى الذى يمتلكه المتكلم ، وليس المقصود هنا المعنى المعجمى ، وإنما المعنى المفسد من طبيعة الصياغة وخواص التركيب .

كما أن هذه السياقات تستمد قوامها من الحصر النحوى لمسألة التعريف بحيث يكون لكل نوعية من أنواع المعارف سياقها الذى يمتد ليفسر كل ما يصدر من تراكيب من خلال مقامات الكلام .

(١) مفتاح العلوم : ٨٣ .

والتعريف بالاضمار يدل على عموم الحاضر أو الغائب دون تخصيص لغائب أو حاضر بعينه ، وهذا الحضور قد يكون حضور تكلم كأنا ونحن ، وقد يكون حضور خطاب كأنت ، وانت ، والغيبة تكون شخصية كهو وهى ، وهذه الضمائر فى مجملها لا يمكن وصفها بالتعريف أو التنكير فى النظام - كما يقول الدكتور تمام حسان - (١) وإنما تكون معرفة حين ترتبط بالسياق ، وتعين على ذلك القرائن كالحضور بالنسبة للمتكلم والمخاطب ، والمرجع بالنسبة للغائب .

فسياق التكلم يقتضى مجيء الضمير الذى يؤدى هذه الوظيفة كقول النبى عليه السلام يوم بدر : « أنا النبى لا كذب . أنا ابن عبد المطلب » ، وسياق الخطاب يستدعى ضميره كقول أمانة الخثعمية :

وأنت الذى أخلفتى ما وعدتنى وأشمت بى من كان فيه يوم

وسياق الغيبة يستدعى ضميره أيضا شريطه أن يتقدم عليه مرجعه لفظا أو معنى تحقيقا أو تقديرا .

ويرى السكاكى أن مقام الحكاية يمثل السياق الاساسى فى الاضمار كقول الشاعر :

أنا الذى يجدونى فى صدورهم لا أرتقى صدرا منها ولا أرد

وقوله :

ونحن التاركون لما سخطنا ونحن الآخرون لما رضينا

وقوله :

يا ابن الكرام من عدنان قد علموا وتالد المجدين العم والخال

أنت الذى تنزل الأيام منزلها وتمسك الأرض من خسف وزلزال (٢)

وبرغم أن ضمير الخطاب حقه أن يكون مع مخاطب معين نجده أحيانا ينتقل الى سياق يفيد العموم بحيث لا يقصد مخاطب لذاته كقولنا : فلان لثيم ان أكرمته أهانك وان أحسنت اليه أساء اليك ،

(١) اللغة العربية معناها ومعنيها : ١١٠ .

(٢) مفتاح العلوم : ٧٧ ، ٧٨ .

وكاننا نقول : ان أكرم أو أحسن اليه ، قصدا الى أن سوء معاملته
لا تختص واحدا دور، واحد (١)

وسياق التعريف بالعلمية يرتبط أساسا بقصد المتكلم من حيث
يريد بالعلم احضاره في ذهن السامع باسم يختص به ، بحيث لا يطلق
على غيره باعتبار وضعه لهذه الذات المعينة ابتدائيا ، أى للمرة الاولى
كقوله تعالى : « واذ يرفع ابراهيم القواعد من البيت واسماعيل » .

أو من حيث يريد بهذا التعريف التعظيم أو التحقير ، أو التبرك
أو التلذذ ، أو التفاؤل أو التطير ، وقد يمتد هذا السياق الى المجال
الاخبارى ، والى مجال الاسلوب القضائى على وجه الخصوص اذا أريد
التسجيل على السامع فى مجال لا يسمح له بالانكار كما لو قال القاضى
ليخالد : هل أقر محمد بكذا فيقول : نعم أقر محمد بكذا ، ولا يلجأ الى
الضمير قائلا : هو أقر بكذا .

أما سياق التعريف بالموصولية فانه يرتبط أساسا بالمخاطب ،
لان الصلة - كما يقول النحاة - يجب أن تكون معلومة له لانها وسيلة
تعريف فلا بد وأن تكون معروفة فنقول : الذى كان معنا بالامس لا أعرفه ،
أو الذين فى بلاد الشرق لا أعرفهم أو لا تعرفهم .

وقد يقتضى التعريف بالموصولية تنبيه المخاطب على خطئه كقول
عبد بن الطبيب :

ان الذين ترونهام اخوانكم يشفى غليل صدورهم أن تصرعوا
أى أن الذين تظنوهم اخوانكم يتمنون لكم الهلاك والدمار ، فأنتم
مخطئون فى ظنكم أنهم اخوانكم .

وقد يكون هذا التعريف سياقا الى المدح أو الذم بحيث يتيح
للمخاطب أن يفهم من مفتتح الكلام خاتمته ، كقول الفرزوق :

ان الذى سمك السماء بنى لنا بيتا دعائمه أعز وأطول
فقوله ان الذى سمك السماء يشير الى أن الخبر من نوع الرفعة
والسمو .

(١) مفتاح العلوم : ٧٨ .

وليس معنى ارتباط التعريف بالوصولية بالمخاطب اغفل جانب المتكلم تماما ، بل نجد بعض سياقات هذا التعريف تقتضى وجود المتكلم وجودا بينا ، كما اذا جعلت الوصولية اشارة الى أمر محقق ثابت كقول عبده بن الطبيب :

ان التى ضربت بيتا مهاجرة بكوفة الجند غالت ودها الغول (١)

فان فى ضرب البيت (بكوفة الجند) وفى (المهاجرة اليها) اشارة الى ان الخبر مما ينبىء عن زوال المحبة ، وذلك لان المعروف عادة أن ترك الموطن لا يكون الا اذا كان الانسان كارها له ولمن فيه ، وذلك يقتضى أيضا زوال مودة المحبوبة وتقرير لبغضها لمن كانت تحب بدليل نزحها الى ذلك البلد البعيد واستقرارها به .

وقد يتصل سياق التعريف بالوصولية بطبيعة الغرض المسوق له الكلام ، كما فى قوله تعالى : « وراودته التى هو فى بيتها عن نفسه » فغرض الكلام بيان نزاهة يوسف عليه السلام وبعده عن الخطيئة والفحشاء ، وذلك لامتناعه عن (زليخا) مع كونه فى بيتها مما يجعل لها المقدرة والسيطرة .

ومن ذلك سياق التفخيم والتهويل ، لما فى الموصول من ابهام وغموض كقوله تعالى « فغشيهم من اليم ما غشيهم » فالذى غشيهم أمر غير مدرك لشدة هوله .

وسياق التعريف بالاشارة يجمع بين الارتباط بمقصد المتكلم وطبيعة المخاطب وحسية المشار اليه ، ولا بد فى هذا السياق من صحة احضار المشار اليه فى ذهن المخاطب بواسطة الاشارة ، ينضاف الى ذلك توفر المقام الذى يستدعى التمييز والتعيين كقول ابن الرومى :

هذا أبو الصقر فراد فى محاسنه من نسل شيبان بن الضال والسلم

كما أن طبيعة اسم الاشارة بتركيبه الحرفى يتصل بالسياق فيفيد حالة القرب أو البعد أو التوسط مثل هذا وذلك وذاك ، يتفرع على ذلك وجوه من الاعتبار تحددها سياقات الكلام كأن يكون المقصد

(١) مفتاح العلوم : ٧٩ .

كمال العناية بالتمييز والتعيين ، أو استحضار المشار اليه فى صورة حسية كقول الفرزوق فى خطابه لجريز :

أولئك آبائى فجئنى بهمئهم اذا جمعنا يا جريز المجمع

أو أن يعطى القرب دلالة على التحقير كما يحكى القائل عن امرأته :

تقول ودقت نحرها بيمينها ابعلى هذا بالرحى المتقاعس

أو يعطى البعد دلالة على التعظيم كقوله تعالى : « الم ذلك الكتاب »

ذهابا الى بعده درجة • (١)

ويكون سياق التعريف باللام مرتبطا بالصياغة فى أصل وضع الكلمة حيث يمثل اضافة أداة التعريف تعميقا لحقيقة اللفظة كقولنا :
(الماء مبدأ كل حى) ونعم الرجل ، ويئس الرجل •

كما تمثل الأداة أيضا دلالة على العموم أو الاستغراق فتعطى اللفظة المعرفة بها هذا المعنى فى سياقها الذى ترد فيه كقوله تعالى : « ان الانسان لفى خسر الا الذين آمنوا وعملوا الصالحات » •

كما تأتى لام التعريف فى سياق الاشارة الى معهود بين المتكلم والمخاطب ، كما اذا قال لك قائل : جاءنى رجل من عائلة كذا ، فنقول له : الرجل الذى جاءك أعرف •

ويأتى التعريف بالاضافة كعملية يفرضها السياق على المتكلم من حيث لم يكن للمتكلم الى احضار المعرف فى ذهن السامع طريق سوى ذلك كقول الشاعر :

هوى مع الركب اليماني مصعد جنيب وجثماني بمكة موثق

كما يأتى أيضا فى سياق الاجمال الذى يتعذر معه التفصيل ، أو يكون تركه هو الأرجح ، فمن المتعذر قولك : اتفق أهل الراى على كذا ، فقد جاء المسند اليه مضافا لتعذر تعداد كل صاحب رأى •

(١) انظر مفتاح العلوم : ٧٩ ، ٨٠ •

ومثال ما كان ترك التفاصيل هو الأرجح قول الشاعر :

قومي هم قتلوا أميم أخي فاذا رميت يصيبني سهمي (١)

فالإضافة في (قومي) أغنت عن تفصيل مرجوح ، وذلك لأن التفصيل يقتضى الإفصاح باسمائهم ودمها .

وواضح أن البلاغيين في رصدهم للسياقات السابقة كانوا يتحركون من منطلقين الأول : يتمثل في تحديد الامكانات التعبيرية في اللغة وما ينتج عنها من تطبيقات في الكلام الإبداعي أو الإخباري عارٍ سواء .

الثاني : التنوع في المحيط الأسلوبى الذى يرتبط بالموقف الكلامى والذى على أساس منه تستقر الصياغة فى سياقها المحدد بحيث يأخذ منها هذا السياق بقدر ما يعطيها . والملاحظ أن الجملة عند البلاغيين - فى هذا المستوى من الدراسة - قد خضعت لتحليل عميق ومتكامل ، بمعنى أن الدلالة أصبحت تمثل الهدف الرئيسى الذى يبحث عنه البلاغى لأن المعنى الأصلى يفاد من خلال التعبير المألوف أو غير المألوف ، أما التعبير الإبداعي فهو الذى يقدم الدلالة الجمالية بربطها بالتكوين الشكلى للجملة .

ولكن فهمنا لتحرك البلاغيين - هنا - يؤكد أن خاصية النظرة الشاملة لم تتوفر لهم بدءاً من رصدهم للفظة الى تحليلهم للجملة ، فقد نظروا إليها فى شكل مستقل ، برغم أنهم لو مدوا نظرهم قليلاً لاستطاعوا الربط بين سياق الحذف فى الجملة وفيما يجاوره من سياقات أخرى لهذا الحذف ، وما ينتج عن هذا الربط من دلالة جديدة قد تعطى عطاءً فنياً لا يمكن توفره بالتوقف عند جزئية واحدة ، بل ان النظرة الشمولية لو استطاعت أن تمتد بصرها الى ربط السياقات المختلفة بعضها ببعض لتمكن تبين التكوين الكامل لبناء العمل الأدبى من حيث خواصه اللغوية وخضوعها لقوانين 'تخلق النظام فيه وهى قوانين تركيبية لا تقتصر فقط على مجرد الربط بين سياقات متراكمة ، ولكنها تخلق من المجموع كيانه جديداً له ملامحه المتميزة التى تنتمى الى أديب معين .

فالنظرة البلاغية القديمة جعلت من الجملة كلا متكاملًا قائماً بذاته بينما الذى ندعو اليه هو محاولة تخطى هذه النظرة الضيقة ، واعتبار

(١) مفتاح العلوم : ٨١ .

الجملة جزءا من كل تتصل به اتصالا عضويا وتتفاعل معه في عمليات مقصودة تكشف عن نظام النص في بناء عباراته وخصائصه التركيبية التي لا تبتعد عن حدود النص الأدبي ، وانما تمثل هذه الخصائص عناصر تنتمي دائما الى البناء الاصلى وتساعد على ابرازه وتفرده ، وبهذا الشكل يصبح سياقا كسياق الحذف مثلا عنصرا في تشكيل سياق اشمل وأعم بحيث لا يلغى هذا العموم السياقات الجزئية بل يجعل منها وسيلة أولية للأنراء لا للإلغاء ، فلا تكون مجرد رصد خارجي لعناصر مستقلة ، بل رصد داخلي لتنمية السياق الاعم كسياق الايجاز مثلا .

وبالمثل يضا يمكن ادراك القيمة الحقيقية لسياق الذكر من خلال السياق الاعم كسياق الاطناب أو التطويل ، بحيث يكون السياق في نهاية الأمر صورة للعلاقات الجزئية التي تتيح لنا عملية الفهم وادراك التكوين الشمولى . وبهذا يمكن التخفيف من حدة المنهج البلاغى فى بحثه عن القواعد العامة وتقنينها عن طريق الاستنتاج المنطقى أحيانا والاستقراء غير الكامل أحيانا أخرى .

وأعتقد أن ابن الاثير قد بدأ هذه المحاولة فى المثل السائر عندما درس ألوان الحذف وأضرابه وسياقاته تحت باب الايجاز (١) ، كما درس ألوان الذكر وأضرابه وسياقاته تحت باب الاطناب (٢) ، وهى محاولة يمكن تنميتها فى مجال البحث البلاغى الحديث وربطه بالدراسة الاسلوبية من حيث يصبح الكل له الأهمية الأولى ، أو المرتبة الأولى بالنسبة للأجزاء ، وان كانت هذه الأولوية لا تلغى الجزء أو توقف تأثيره فى السياق .

(١) ٢٦٥/٢ - ٣٥٢ .

(٢) السابق : ٣٥٤ - ٤٠٠ .

الأسلوبية والبلاغة والنقد

ان مقتضيات استكمال هذه الدراسة يدعونا الى تتبع الاهداف والغايات التي ترمى اليها مباحث الاسلوبية ، وذلك اذا نظرنا لها باعتبارها عملية اثرء للادب بكل فنونه ، فلا يمكن لمباحث أو متذوق ، أو ناقد أن يتصور وجود أدب بلا أسلوب مما يؤكد - من وجهة نظرنا - اتصال البحث الاسلوبى بالادب ، ومن ثم يدعونا ذلك الى القول بأنه ثمة اتصال أكيد بين الادب والاسلوب والنقد الادبى .

لقد أسهمت الدراسات القديمة فى هذا المجال ، وقدمت أفكارا يتصل بمفهوم الاسلوب وصلته بالادب ، بل وصل الأمر بافلاطون وتلاميذه الى أن تصوروا امكانية فصل الاسلوب عن الادب من منطلق أن هناك كتابات تخلو من الاسلوب ، وكتابات أخرى يتحقق فيها هذا الاسلوب ، وكان رد الفعل المباشر لمثل هذا رأى أن اعتبر الاسلوب صفة لازمة لكل ابداع فنى ، وانه يتدرج فى منازل الجودة من أديب لآخر حسب امكانياته الفنية ومقدرته على الخلق الابتكار .

وقد اتفق الشعراء والكتاب على أن الاسلوب هو مجال التفرد والتميز لانه سريخ من الجمال الفنى الذى يستطيع نقل الواقع وتصويره ، كما أنه القادر - وحده - على التعبير عن الرؤية العميقة للعالم ، وقد يشترط البعض توفر الموهبة فى صاحب الاسلوب ، وقد يتغاضى البعض عن هذا الشرط ، لكن هؤلاء وأولئك متفقون على وجوده بشكل أو بآخر .

ومتى تم الاتفاق على هذا الوجود فإن الاسلوبية هى ميدان التعامل معه ، ومباحثها هى وسيلة ادراكه والوصول الى أبعاده اللغوية . ولنا أن نطرح هنا تساؤلا هو : هل يمكن للأسلوبية أن تفرض نفسها كنظرية شاملة فى الدرس الأدبى ؟

وهل يمكن أن تحل محل النقد الأدبي والانفراد بالسلطان دونه ؟ (١)
ان مناهج البحث الجديدة فى دراسة الأساليب تعتمد - فيما
يبدو - على مجموعة من التحديدات التى لا تقبل كثيرا من الجدل والنزاع
حولها ، وعلى قمة هذه التحديدات اعتبار الأسلوب وسيلة بيانية للكتابة ،
تتحقق على المستوى الفردى ، كما تتحقق على المستوى الجماعى . بل
وتتمايز بتمايز المراحل التاريخية للفرد أو للعصر .

ونستطيع القول بأنها فى هذا التحديد استندت على خطوط
رئيسية ، ما زالت فى حاجة الى كثير من الدرس والبحث حتى تتمكن من
وضع الحلول النهائية ، التى تؤكد شرعيتها وحقها فى الوجود . وربما
كانت أهم الخطوط التى سارت فيها محاولة ضم مساحات واسعة كانت
من اختصاص النقد الأدبى وحده .

والاسلوبية - كعلم جديد نسبيا - حاولت تجنب المزالق التى
وقعت فيها البلاغة القديمة من حيث اغراقها فى الشكلية ، ومن حيث
اقتصارها على الدراسة الجزئية بتناول اللفظة المفردة ، ثم الصعود الى
الجملة الواحدة أو ما هو فى حكم الجملة الواحدة ، وهذه الدراسة البلاغية
كانت - يوما ما - أداة النقد فى تقييم الأعمال الأدبية ، وربما ساعدت
هذه النقود البلاغية فى خلق الاشكال الثابتة لمختلف الانواع الأدبية
بما قدمته من نصائح وتوصيات وتقنيات صارمة وضعت بدقة
بالغة .

ومع اقرارنا بأن معظم معالمها قد استمدت من الدراسات النحوية
واللغوية والفلسفية لكنها تحولت فى شكل قوانين كان الخروج عليها يمثل
نكوصا بلاغيا ونقديا ، أو على الأقل مخالفة للارجح وبسببها يرفض
الأسلوب .

لقد ورثنا عن القدماء فنا مطولا لتشكيل الجملة على أسس بلاغية
عاشت زمنا طويلا ، وهذه الأسس هى التى أفرزت لنا معظم اتجاهاتنا
النقدية فى أخريات القرن الماضى ومطلع هذا القرن . وهى فى معظمها
توقفت عند الشكل التعبيرى ودلالاته كما أن بعضها أطل الوقوف أمام
النسيج اللغوى وما يحويه من معان تخضع للتحليل والتفسير ، وإن كان
هؤلاء وأولئك قد أفادوا بشكل مباشر من منجزات عبد القاهر فى التحليل
اللغوى للظاهرة الأدبية ، فكانت العبارة بمثابة نقطة ارتكاز لكل ما قدمته

(١) أنظر : الأسلوبية والأسلوب : ١٠٤ .

الدراسة النقدية والبلاغية حتى بالنسبة لتلك الفنون الجديدة الوافدة على الأدب العربى كالقصة والمسرحية .

ويمكن القول بأن الحركة الادبية فى الشعر والنثر قد امتاحت من الامكانات البلاغية التى تمثلت فى وسائل تعبيرية محددة ، أو بمعنى آخر ، وسائل تعبيرية (جاهزة) تسعف فى كل مقام ومقال .

ومن الملفت أن هذه الوسائل العبيرية الموروثة أصبحت - بشكل أو بآخر - إحدى مجالات الدراسة الاسلوبية الحديثة ، لا باعتبارها موروثة مقدسة ، وانما باعتبارها امكانات لغوية من الممكن رصدھا وتحليل العلاقات بينهما لاكتشاف النظام العام الذى يحكمها ثم لتبين النية الجمالية التى تختفى وراءها ، ولا شك أن هناك فارقا بين أن نرصد ما نواجهه من شكل تعبيرى ، وبين أن نضع القوانين المسبقة التى يتشكل على أساسها التعبير ، ذلك أن الرصد عملية تالية تعتمد ما فى التعبير من عدول أو ما فيه أنماط تكرارية ، وقد تتجاوز هذا وذاك الى رصد خواص تعبيرية يتميز بها أديب معين ، أو عصر معين ، ومن الضرورى أن نؤكد على أن الدراسة الاسلوبية لا تكتفى برصد هذه الأشكال التعبيرية فحسب ، بل انها تتجاوز ذلك الى عملية الكشف عن أفكار النص الأدبى وجمالياته من خلال الربط بين الأدب ومادته الموروثة ، وهى مساحات كانت محجوزة للنقد الأدبى وحده . وربما لهذا نرى اعترافا من الدارسين المحدثين بأن الاسلوبية - اليوم - تمثل مخورا نقديا فى اطار التركيبات الجمالية ، بجانب غيرها من المحاور الأخرى المتعاصرة التى اعتمدت على قضايا اللغة والايقاع والبنية الموسيقية (١) .

فمن المؤكد أنه حدث تداخل بين اختصاصات البلاغة القديمة والاسلوبية الحديثة ، غير أن البلاغة لم تعد قادرة على الاحتفاظ بكل حقوقها القديمة ، والتى كانت تناسب فترة معينة من ماضينا ، والتى يجب عزز الباحث فى الاسلوبية أن يضعها فى اعتباره ، وأن يحاول تعميقها على ضوء المناهج الجديدة ، وبهذا يمكن للنقد أن يتصل بالاسلوبية فى محاولة الكشف عن المظاهر المتعددة للنص الأدبى .

واذا كانت اللغة تعبر عن أفكار الأفراد فانها - فى نفس الوقت - تعكس بصدق العادات والنظم والقوانين ، فالحياة واللغة يمثلان حقيقة واحدة ، ولم يعد الاسلوب مجرد بحث فى جدول احصائى صامت ، بل انه

(١) أنظر : النقد الأدبى الحديث أصوله واتجاهاته : ٦٤ .

اتصل بالعملية الابداعية من بدئها الى نهايتها ، ان لم نقل انه الابداع ذاته ، والاسلوبية - محللة ومفسرة - تحاول ملء المساحة التي تخلت عنها البلاغة ، كما حاولت الاتصال بالنقد ، وان لم تزحه عن مكانة أو تسلبه سلطانه الذي اكتسبه بمعطياته التي تتصل بالادب ، والتي جعلت منه وسيلة وغاية في آن واحد .

ان المناخ النقدي الذي ساد في الفترة الاخيرة قد أتاح للأسلوبية أن تقدم بعض الامكانيات المساعدة التي لا يسهل الحصول عليها الا من خلالها ، وهي امكانيات تزيد من فهمنا للنص بتركيزها على طبيعته اللغوية ومواجهة هذه الطبيعة للمبدع من ناحية والقارئ من ناحية أخرى ، وما يترتب على ذلك من تحليلات وتفسيرات يصعب الحصول عليها الا من خلال الدراسة الاسلوبية .

بحيث يتخلى عما قدمته له البلاغة من تطبيقات آلية لقوانين سابقة على النص ، كما يتخلى عن تبريراته المزخرفة لهذه القوانين ، وذلك بمحاولة استكشاف عالم النص الأدبي والنظام الذي تتشكل فيه صياغته بحيث تصبح كيفية هذه الصياغة جزءا جوهريا في العملية النقدية ، وبوسع النقد الوصول الى هذه الكيفية بالمعاونات الاسلوبية في تفكيك الظاهرة اللغوية لاعادة تركيبها بعد كشف علاقاتها والنية الجمالية المبيتة فيها .

ولو استطعنا تخليص النقد من جوانبه التقييمية بحيث يتحول الى عملية تعرف على النص ، لو استطعنا ذلك لوجدنا الاسلوبية بكل امكانياتها متوغلة في أعماق النقد الأدبي ، أو بجواره وملاصقة له في أقل الاحتمالات ، وبهذا تصبح القراءة الاسلوبية قراءة ناقدة تتبع كيفية بروز الدلالة والاسباب التي أدت الى بروزها ، بالتعرف على التراكيب وتحديد مكوناتها ، وكيفية قيامها بوظائفها الدلالية في نسق متآلف ، وبهذا - أيضا - يتأكد الالتقاء بين النقد والاسلوبية واتصالهما بالنص الأدبي .

ذلك ان الدراسة الاسلوبية ليست عملية تفسير فحسب ، كما أنها ليست منهجا يأتي بما لا نتوقع ، وانما هي نظرة جمالية تتخلق من خلال الصياغة ، فالقارئ الناقد عليه أن يحاول استخلاص المعنى من النص ، كما انه في نفس الوقت ، يحاول تحديد شروط هذا المعنى ، كما انه

فى النهاية يهتم بالناحية التفسيرية التى تتبع كل ما تقدم ، وهذه القراءة الناقد تنصب - بلا شك - على سلسلة من التراكيب ذات أصسوات وحروف ، وذات فائدة يحسن الإسكوت عليها - كما يقال - وتوالى هذه القراءة يكسب صاحبها تمكنا من المواصفات التركيبية للغة ، والتى تتيح له فى النهاية تبين النية الجمالية المتمركزة فيها أو المستترة وراءها ، وبهذا يصل الى القراءة الفاهمة التى تنبثق بواسطة تحليل رموز وإشارات النص الأدبى من خلال صياغته .

وطبيعة المنهج فى الرؤية النقدية تجعله ذا خصوصية فردية ، لا تلزم بها أحدا غير صاحبها لأنها تتمثل فى زاوية واحدة من زوايا كثيرة يمكن تناولها ، وقد لا تكون لهذه الزاوية أهميتها التى تميزها عن غيرها من الزوايا ، بينما طبيعة المنهج التحليلى يمكن أن ينضوى تحتها عدة جوانب تستمد وجودها من الصياغة ، قد تجعل عملية التقويم النقدى ذاتها مربة ممتدة فى أكبر مساحة من العمل الأدبى ، ومن هذا المنظور يمكن التخلص من بعض العيوب التى تقلل من شأن النظرة النقدية ، وذلك كربطها باتجاهات علم النفس وحدة ، أو باتجاهات تتصل بعلم الاجتماع وحصصه ، أو باتجاهات ترتبط بالتحويلات التاريخية وحدها ، وكلها أبعاد يمكن أن يحتملها النص الأدبى ، لأن التعدد فى الشروح كامن فى طبيعة العلاقة بين النقد والنص المنقود ، لكننا بالتحليل الأسلوبى نحل داخل النص ، وقد نرى من داخله هذه الأبعاد النقدية ، دون التركيز عليها أو اعتبارها محاور الدراسة الأصيل .

والأسلوبية على الصعيد النقدى تعمل على اكتشاف طبيعة العناصر اللغوية التى جمعت تحت نسق متصل ، وترفض ربط النص بغوامل خارجية بتركيزها على التحليل والفهم دون استناد الى التعليل والتبرير ، وهى مهمة متروكة للنقد فى ربطه الادب بالقيمة ، وفى استنباطه مجموعة المبادئ التى يقيس بها أعمالا تختلف فى طبيعتها من الجودة والرداءة . أما الأسلوبية فأنها بما تمتلكه من منهج دقيق يمكن أن يتسع مجالها لكن إبداع ذى طبيعة لغوية ، دون أن تباعد عن جماليات اللغة ، ودون أن تعتمد على قواعد مسبقة جاهزة ، بل أنها ترى فى النص خالقا لجمالياته من خلال صياغته ، وفى هذا يفترق نص عن نص ، ويختلف عمل أدبى عن آخر - لا من خلال الجودة والرداءة - ولكن من خلال نظامه الذى تتشابه فيه مستويات الصياغة ، فتنتهك المثاليات المألوفة فى الأداء ، أو تتكرر الأنماط ، أو تتكاثر المنبهات الفنية .

وتبدو في هذا المجال أهمية ملاحظة (سبترز) في أن الاسلوبية تمثل قنطرة بين نظامين كان بينهما نوع من التباعد ، هما علم اللغة والنقد الأدبي . والتعاون بين هذين النظامين يتيح لنا الحصول على نتائج خصبة ، من حيث يمكننا من رؤية مدى ارتباط الادب باللغة التي هي مادته الأساسية في الخلق والابداع .

كما تبرز أيضا أهمية ملاحظة (ستاروبنسكى) في أن الاسلوبية قد أزالَت الحواجز بين اللغة وتاريخ الأدب ، وهي بهذا أصبحت علما شاملا للدلالات المنبثقة من الأثر الأدبي (١) .

ويجوز لنا القول هنا بأن الاسلوبية أصبحت جسر النقد الى نسيج العمل الادبي بتجاوزها عملية التحليل المحض الى ان تكون أداة لكشف طبيعة العمل الادبي بعلاقاته الداخلية ، على أساس ان الدراسة اللغوية عندما تتجه الى خدمة الادب فانها تتحول - بالضرورة - الى اسلوبية ، لان البناء المعجمي - وحده - هو الذي يستطيع تقديم المعنى من خلال مستويات البناء . وما فيه من وحدات تكوينية يمكن اعتبارها بمثابة علامات أو رموز (٢) .

والاسلوبية بازالتها الحواجز بين اللغة والادب أصبحت عاملا فعالا في قراءة النص قراءة لغوية نقدية ، بل يمكن القول بأن الغاية الحقيقية من وراء كل ذلك أن تصل الاسلوبية الى نقد الأدب ، لأن الأدب قوام وجودها .

فمنذ أن انحصرت البلاغة داخل الشروح والتلخيصات لم يكن هناك اتصال حقيقى بين الأدب ولغته ، فانفرد النقد بالسلطان الاول فى مجال الادبيات دون أن يعول كثيرا على اللغويات ، بل استمد مقوماته من مجالات أخرى فى علم النفس والاجتماع وتراجم الاعلام ومواليدهم ، كما ان تاريخ الأدب - كما يقول الدكتور لطفى عبد البديع - (٣) قد خاض فى التاريخ بشتى فروعه من السياسة الى الاجتماع ، ومن الاقتصاد الى غيره ، ولكن النقد ظل فى جوهره ذاتيا يحوم حول القضايا والموضوعات والاغراض والعواطف والخيال ، ولا يصيب من اللغة الا القليل .

(١) الاسلوبية والاسلوب : ١٠٤ .

(٢) Structure Du langage Poétique-p. 247.

(٣) التركيب اللغوى للأدب : ٩٢ .

ويبدو النقد بهذا الشكل وقد فقد سلطانه على لغة لا يعرف تركيبها ، فابتعد عن مجاله الطبيعي من بحث اللغة وما يتصل بها ، وانصب اهتمامه على ما فى الكاتب من فكر فيصفه ، مما زاده توغلا فى الذاتية . وهذا كان من أهم الاسباب فى فصل اللغويات عن الأدب ، وهو أمر فى غاية الخطورة أدى الى هجوم شديد من أصحاب الاتجاهات الحديثة من فلسفية واستطبيقية ولغوية . باعتبار أن اللغة هى نقطة الانطلاق الى تخلق الكلمة كأصغر نواة فى الابداع الأدبى .

ولعل هذا هو الذى جعل الدكتور لطفى عبد البديع يؤكد - أيضا - على أن النقد الحديث قد استحال الى نقد للأسلوب ، وصار فرعا من فروع علم الأسلوب ، ومهمته أن يمد هذا العلم بتعريفات جديدة ومعايير جديدة ، لأن الأسلوبية هى التى تعطى للعمل الأدبى تفردا بطرائقها المتجددة ، وأدواتها البارعة فى استخراج كنوز الآثار الأدبية من طريق اللغة دون تجاهل للموضوعية التى تقوم عليها (١) .

وربما لكل هذا تهاوت الشكوك فى ان الأسلوبية أصبحت بمثابة منهج علمى فى دراسة الأسلوب الأدبى ، فهى التى تحدده ، وتضبط الطرق العملية لتحليله ، وعليه فإن أى نظرية نقدية فى الأدب تقتضى بالضرورة الاحتكام الى مقياس الأسلوب كمظهر للقدر الإبداعية فى النتاج الأدبى ، من حيث كان الأثر المجهس له ، والموضح لمميزاته وخصائصه (٢) .

والناقد عليه ان ينظر فى العمل الأدبى على انه بناء لغوى يستغل أكبر قدر من امكانيات اللغة بمستوياتها الصوتية والدلالية لتجسيد المشاعر والأفكار فى صورة ملموسة لها خصوصيتها وتفردها ، وهذه الخصوصية - كما يقول فلوير - هى طريقة الكاتب فى رؤية الأشياء .

واذا استطعنا القول بأن الإبداع يتمثل - بحق - فى الأسلوب ، فإن النقد يتمثل - بصدق - فى المعرفة ، عن طريق فحص هذا الأسلوب ، وتبين ما فيه من خصائص بتحليل مستوياته عن طريق دراسة المكونات الجزئية من حيث هى مادة وعناصر مكونه للأسلوب وطريقة لبنائه ، من خلال تصور أولى لامكانيات اللغة الوظيفية والسياقية ، ولامكانيات معجمها وما يحويه من قدرة استبدالية ، وهذا بالضرورة يضع القارئ أمام صورة حقيقية للعمل الأدبى ، لأن هذا القارئ بمفرده لا يمتلك القدرة الكافية

(١) التركيب اللغوى : ٩٧/٩٣ .

(٢) الأسلوبية والأسلوب : ١٠٥ .

لاستكشاف كل الجوانب الحسبة في هذا العمل ، بل تند عن هذه القدرة كثير من الطاقات التعبيرية مما يتيح للناقد فرصة التحليل والتفسير فيصبح الوسيط الأساسي في عملية التوصيل بكشفه عن طاقات العمل الابداعية .

فمهمة الناقد في التحليل الاسلوبي تتحول لتصبح بمثابة قنطرة بين الاسلوب ومتلقيه فتقربه من نفسه من خلال منهج علمي يحدد له خطوط مهمته حتى لا يضل في متاهات التفاسير التي تبتعد عن الصياغة ، وهي تفاسير تتيح للناقد أن يقدم فهما خاصا له ، قد يتصل بالنص ، وقد يبتعد عنه في بعض الاحيان ، فيفرض علينا رؤية خاصة ، ويضع القارئ داخل هذه الرؤية بحيث لا يرى - مما في العمل الأدبي - الا ما يريد أن يطلعه عليه فيدور في حلقة فهمه ورؤياه ، حتى ليتمكن القول بأن القارئ يتذوق عملية النقد لا العمل الأدبي المتاح (١) .

وعلى هذا يجب أن ندرك أهمية وجود خلفية معينة على الناقد أن يستعين بها وهو بنسبيل دراسة نص معين ، وهي خلفية لا تستخدم المفاهيم بطريقة ذاتية صرفه ، وانما تعتمد بشكل مباشر على طبيعة الاسلوب كمظهر مجسم للابداع الأدبي ، تتبلور فيه معظم عناصر هذا الابداع من عاطفة وفكر وخيال ، باعتبارها أدوات يتعامل معها الأديب ، كما يتعامل بها غيره من المتكلمين ، ولذا يجب ان تتميز بالوضوح في ذهن مستخدمها وفي ذهن متلقيها ، وفي ذهن من يقوم ، أو يساعد على الربط بين الأدب ومتلقيه ومبدعه ، وتعني به الناقد ، وكثيرا ما يبدو سوء الفهم نتيجة لاختلاف المفاهيم عند طرف من هذه الأطراف .

ولكى يقترب الناقد من المنهج الموضوعي فعليه أن يتخلص قدر جهده من خبراته الخاصة في المجالات الفلسفية والنفسية والاجتماعية والتاريخية . لكي يدخل الى النص من خلال صياغته ، وبهذا - وحده - يمكن أن يقدم تحليلا موضوعيا ، بحيث لا يرتبط هذا التحليل بنظرته الى الحياة ، وانما يرتبط بما في العمل ذاته من طاقات وامكانات ، وقد يقوده ذلك الى الخروج من النص مرة أخرى بهذه الطاقات ليربطها بما طالبناه بتركه في البداية ، فيزيد بذلك ثراء النص ، كما يزيد في قدرتنا على ادراكه ادراكا جماليا .

ونعتقد ان هذا الادراك الجمالي هو الذي يمكنه ان يخلص النقد من عمليات الفصل والتمزيق التي تتناول دراسته من ناحيته الشكلية أحيانا ، ومن ناحية مضمونه أحيانا أخرى ، وهو تناول لا تقبله نظرية الاسلوب ،

(١) انظر الأدب وفنونه : ٧٣ .

ولا تتوافق معه ، من حيث كانت مرتبطة بالعمل الأدبي في مجمله ، وفي كليته ، لأن الإبداع العظيم لا يستمد عظمته من الأفكار وحدها ، أو من العاطفة وحدها ، ولكن عظمته تتمثل في تبلور كل ذلك في صياغته اللغوية ، التي تعتبر الأصل الموضوعي الذي يجب التنبيه إليه ، فحقيقة العمل الأدبي من حيث دوافعه ، ومن حيث مكوناته يجب أن تخضع للمنهج الموضوعي حتى يقدم للقارئ في صورته الحقيقية فيتمثله كيانا قائما بذاته تنتشر منه عوامل ربط وجذب ، ولن يتحقق هذا الا اذا قربناه من ادراكه بالنقد الواعي الذي يحدد أبعاد الأشياء ، ثم يرتادها بكشف دلالتها من خلال التعبير باعتباره أكثر الأمور وضوحا في العمل

ولسنا بحاجة في هذا المجال الى القول بأن مهمة النقد هي الوصول الى حكم تقييمي بالحسن أو بالقبح لأننا لسنا بسبيل محاكمة الأديب واصدار حيثيات للحكم الذي يصدر ضده ، كما اننا لسنا بسبيل فحص العمل الأدبي كوثيقة اتهام أو وثيقة براءة ، وانما نحن بسبيل فحص صلاحيات العمل الأدبي في تركيباته اللغوية للكشف عن قيمها الجمالية بدءا من الجزء وصولا الى الكل . واذا كنا بسبيل فحص الصلاحيات فلا يغيب عنا بعض المزالق التي تحول هذه الصلاحيات الى عملية ذاتية صرفة - نحذر منها دائما - ولذا فان قانون اللغة يجب أن يسود وهو قانون يحتوى في داخله على نظام وجوده وتطوره . على أساس ان اللغة تتضمن تلقائيا طبيعة مجتمعتها وخواصه الفكرية ، وهي في تفاعلها مع هذا المجتمع تصحح صورة حقيقية له من خلال مجموعة السمات والملامح التي تتميز بها لغة من اللغات في نحوها وصرفها وأصواتها ، وربما كان هذا هو الذي جعل (كروتشه) يربط فلسفة اللغة بعلم الجمال لأن كليهما يتصل بالتعبير عن النفس ، حتى انه لا يمكن وضع الفواصل بين الحالة العقلية والتعبير اللغوي (١) .

وبمعنى آخر يمكننا القول بأن هناك اتصالا بين تكوين الجملة نحويا وتكوينها بلاغيا ، بحيث يمكن اعتبار وسائط التعبير المختلفة هي التعبير ذاته ، فالعمل الأدبي - وان احتوى على عناصر متعددة - فهو في النهاية لا يكتب الا باللغة ، ولذا فان كروتشه يؤكد في الحاح على الا نفصل بين اللغة وفلسفة الجمال لأنهما غير مختلفين ، وعلم اللغة هو الذي يتخذ من التعبير موضوعا له ، وهذا التعبير قائم على امكانيات اللغة التي لا تنكر .

(١) الأسس الجمالية في النقد العربي : ٣٣٢ .

وربما قادنا القول باتصال التعبير بالحالة العقلية الى ادراك تجديد اللغة ونموها فالمشاعر المتجددة تحدث تغييرات مستمرة فى الصوت والمعنى ، وبهذا نرفض ما يقال عن وجود لغة نموذجية يمكن قياس العمل الأدبى اليها ، لأن هذا معناه جمود الفكر وتحجره ، وهو أحد المزالق التى يجب ان يتنبه لها الناقد الاسلوبى ، ذلك ان المبدع ينطلق فى ابداعه تبعاً لانعكاس ما حوله على نفسه ، ثم يبلور ذلك فى صياغة جمالية تتوازى فيها جوانب الصحة مع جوانب الجمال ، وليس من المحتم أن يأتى الجمال من وراء الصحة دائماً ، فقد يكون الترتيب صحيحاً من حيث النحو والصرف ، ولكنه يفتقد الجمال التركيبى ، أو يفتقد المزية والفضيلة - كما يقول عبد القاهر الجرجاني - وهذه المزية تعبر عن نفسها بالاختيار - أولاً ثم التوزيع ثانياً ، وهو ما تعرضنا له بشئ من التفصيل خلال حديثنا عن علم المعانى .

ويمكن للناقد الاسلوبى أن يتحرك من خلال النظام اللغوى وما فيه من امكانيات استبدالية بحيث يكون تحليل الجملة مرتكزاً على طبيعة تنظيم مفرداتها ، وما يحتمله هذا التنظيم من قيم دلالية ، وما يحتمله من قيم صوتية ، وما تظهر فيه من قيم الموافقة والمخالفة ، وهى أمور يمكن ادراكها من مفهوم (المزية والفضيلة) عند عبد القاهر .

وهذا التحرك الذى المحنا اليه لا يغفل - بالضرورة - نمو اللغة وتطورها ، ولا يتجسد أمام وضعية معينة ، كما حدث فى النقد اللغوى القديم ، لأن خطورة هذا - كما يقول الدكتور عز الدين اسماعيل - (١) يكمن فى تثبيت بعض الاصول وأخذ الشعراء بها ، وهو اتجاه شغل حيزاً كبيراً فى كتب النقد العربى القديم .

واذا فهمنا المقصود بوضعية اللغة على انه ما يتصل بنحوها وصرفها وعروضها وقافيتها وأصواتها ، كان من السهل أن نرد كثيراً من النقد القديم لهذا الأساس الذى تحكم فى الشعراء كوسيلة متميزة لنقدهم ، وهذا أيضاً من المزالق التى يجب أن يتنبه اليها الناقد الاسلوبى ، لأن القول بهذه الوضعية يعطى مفهوماً ثابتاً لطبيعة الصياغة ثم لعملية الابداع ، وأى خروج عليها يعيب صاحبها بانتهاك وضعية لغته فيفقد - تبعاً - قدرته على الخلق الدائم ، كما يفقد قدرته فى عملية التوزيع ، بحيث يصبح الخروج - هنا - نوعاً من العبت ، لا نوعاً من

(١) الأسس الجمالية فى النقد العربى : ٣٣٨ .

الابداع . وربما كان هذا المنزلق الخطير هو الذى دفع ببعض الشعراء والكتاب الى الدوران فى وضعيات صوتية ودلالية كانت بمثابة المفتاح البلاغى الى المحسنات أو علم البديع .

وربما لو عدنا الى ما قاله عبد القاهر فى النظم لوجدنا عنده دقة حس عندما الملح لوجود خاصية نحوية لكل نوع أدبى ، بل ولكل شاعر مبدع ، وهو بذلك يفسح المجال فى النظم الى الخروج من هذا الاطار الوضعى الضيق ، الى التحرك الواسع ، لا فى حدود النحو التقعيدي ، وانما فى حدود النحو الجمالى ، والذى تأتى منه امكانيات لا حصر لها ، بل والتي تتيح للمنشئ خلق امكانياته فى بعض الاحيان ، وربما كانت (الضرورات) نوعا من هذا الخلق .

وطالما أدركنا خطورة هذا المنزلق ، فان النقد الاسلوبى يجب ان ينطلق من فردية الاستعمال ، وهى فردية تعطى للصياغة خصوصية ترتبط بصاحبها ندر أن تتكرر من أديب لآخر ، لأن الاستعمال الفردى يتميز بقدرته الواعية التى تكسبه حياة تختلف باختلاف تركيب الجملة ، وباختلاف ترتيب أجزائها ، واكتساب مفرداتها كثيرا من الابعاد الدلالية بحيث يعز تكرار هذا النمط ، ليس من أديب لآخر ، بل من جملة لأخرى ، فما بالك اذا كنا بصدد الترجمة من لغة الى لغة .

ويبدو ادراك هذه الحقيقة واضحا عند (بول فاليرى) الذى رأى استحالة الترجمة ، وخاصة فى العمل الشعري ، بل أكثر من ذلك هناك استحالة فى نقل قصيدة من صورتها الشعرية الى صورة نثرية من لغتها (١) فردية الاستعمال اذن هى أساس النظر النقدي للغة الشاعر الخاصة .

لكل هذا لا نجد مبررا للمحاذير التى وضعها الدكتور محمود عياد أمام مناهج الإسلوبية فى مجال النقد (٢) فعندما تعتمد الإسلوبية الى (التشفير) بعدد من الصيغ على أساس العلاقات التى بين هذه الصيغ ، الكامنة فى النظام اللغوى ، عندما تعتمد الى ذلك لا تغفل أبدا طابع الفردية المتمثل فى هذا (التشفير) وليس كل نمط تعبيرى يعتمد بالضرورة على خاصية الحرق المحدد ، بل انه قد يبتعد تماما عن الحرق أو الانتهاك الى الأداء المؤلف الذى تتوفر فيه المنبهات التعبيرية ، والتي تتيح ابراز النية الجمالية فى الصياغة ، بل ان التكرارية نفسها قد تمثل جانبا ابداعيا فى

(١) الاسس الجمالية : ٣٤٩ .

(٢) انظر : فصول ٣ يناير سنة ١٩٨١ : ١٢٩ وما بعدها .

الأداء لا يقل أهمية عن (الحرق) ان لم يجاوزه في بعض الاحيان ، فالمصادرة على الاسلوبية باعتبارها مرتكزة على نوعية جمالية معينة في الأداء أمر لا مبرر له أمام الاحتمالات الواسعة المتاحة أمام قدرة المبدع لخلق الصياغة الفنية الجمالية .

ومع موافقتنا على القول بأن الصيغ البيانية واللغوية ليست الا خاصية من خصائص العمل الأدبي ، نقول أيضا بأن هذه الصيغ البيانية ليست عاجزة عن التعامل مع الجوانب الاخرى من مثل الحكمة ورسم الشخصية ، والافكار ، والدلالات الاجتماعية والنفسية لان كل هذه الامور لن تصور الا باللغة ، فهي وسيلتها وأداتها ، بل هي الخلق ذاته ، ولا يمكن أن نصادر على أى باحث اسلوبى فى الافادة من بعض الاتجاهات ، شريطة الا يدخل بهذه الافادة على النص فيلوى عنقه ويخضعه لكثير من المسلمات التى قد لا تتوافق معه ، وانما من الجائز ان يخرج من النص ببعض هذه المنطقات ، لأن العلاقة بين الامكانيات الاسلوبية ومجموع العمل الأدبي يمكن ادراكها اذا نظرنا الى ربط هذه الامكانيات بالبنية الكلية للنص ، بحيث تكون خواص الجزئيات المركبة متمثلة بشكل آخر على المستوى الكلى ، بل ان هذه الامكانيات الجزئية يمكن اعتبارها مدخلا الى القانون الأكبر الذى ينظم الأداء فى النص بأكمله .

ولا يجوز أن نقف عند المفاهيم الاسلوبية كما يشر بها دى سوسير ، وكما نظمها جاكبسون ، وانما يجب أن نعطى للاضافات الأخرى التى قدمها رواد الاسلوبية أهميتها فى تشكيل نسق الأداء ، وما يتبعه من اكتشاف دلالة بروز هذا النسق وتميزه ، مما يمهّد لرصد التغيرات التى تطرأ على العمل الأدبي بعد اكتماله ، من حيث يمكن القول بأن الخواص الجزئية للنسق تكاد تذوب تدريجيا فى خواص العمل كله بما يحتويه من أبعاد فنية فى الشكل والمضمون على سواء ، وهى أبعاد تتمثل فى الجملة أولا ثم تنتقل منها الى مستوى النص فى وظائفه وأعماله وسرده ومعناه ثانيا .

وليست مهمة الناقد الأسلوبى هنا هى الكشف - فقط - عن كل مستوى من هذه المستويات وترجمتها فى صورة أخرى أكثر وضوحا وأسرع فهما ، لأننا نقول بأن النص ذاته أكثر وضوحا من أى شرح أو تفسير ، وانما يمكن تبين المهمة الحقة فيما يقدمه من دلالة وراء صياغة النص ، بحيث يمكن القول بأن الناقد يقدم لغة النص مرة أخرى بشكل أكثر توضيحا لعلاقاتها ، اعتمادا على تماسك المستويين ، ومن هنا لا يستطيع

الناقد أن يقول ما يعن له ، لأن وظيفة الكلمة ودلالاتها هي سيدة الموقف على الدوام .

ويجب التيقن من أن نجاح المنهج الاسلوبى يقوم على فرضية أساسية هي كون العمل الادبى كله دالا تقوم فيه كل جملة بوظيفة كالكلمة المفردة تماما ، بحيث تتجمع من وظائفه الجزئية كلية النص ، وعلى هذا تذوب ذاتية الناقد نظرا لأنه محكوم بطبيعة هذه الوظائف وصلتها بالسياق العام ، وصلتها بمنطق النص ذاته ، فالدقة الموضوعية أمر متاح طالما وضعنا فى الاعتبار الشروط الدلالية للعمل الأدبى .

وليس هناك أية مخاطر تجعلنا نتوقف أمام محاولة تطبيق النموذج اللغوى العام على نموذج لغوى خاص ، لأن هذا التطبيق يعتمد بالدرجة الأولى على فردية الصياغة التى تنبع من العمل نفسه ، أو بمعنى آخر يعتمد على التبادل بين اللغة والكلام وما يأخذه الثانى من الأول .

ولا يجب أن نتوقف أمام القول بأن التحليل الاسلوبى لا يستوعب جميع الخواص والظواهر اللغوية للنص الأدبى ، فالحق ان مثل هذا القول يتغاضى عن كثير من المنجزات الاسلوبية فى هذا المجال ، وهى التى فجرت الطاقات التعبيرية الكامنه فى صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضى الى حيز الوجود اللغوى بكل مستوياته من ابنية بلاغية تتمركز فى التركيب ثم تتجاوزه الى كلية النص .

ولقد قدمت الاسلوبية جهدا وفيرا فى مجال التوصيف اللغوى للنص ، محاولة بذلك ترشيد النقد الأدبى ، وتثبيت أحكامه من خلال الأسس العلمية الموضوعية التى تتيح تبين القيم الجمالية تبينا واعيا ، وفى سبيل ذلك استعانت - بجانب التنظير - بكثير من النماذج التطبيقية كما وكيفاً ، وكل ذلك أمر لا جدال فيه ، وانما يأتى الجدل فيما استعانت به الاسلوبية من مادة لغوية حيث قيل بأنها مادة غير محايدة ولا تنفصل عن ذات مدركها وانها تقوم أساسا على حدس الناقد ورؤيته الخاصة ، أو حساسيته النقدية (١) .

والحقيقة ان اللغة يجب ان تكون فى مفهومنا هى المادة الأولية التى يستخدمها الاديب ، واذا كان الامر كذلك ، فان النقد الادبى يجب - هو الآخر - ان يستعين بلون من المعرفة اللغوية التى تركز على منطلقات علم اللغة ، حتى يمكنه تبين كيفية اقامة هذا البناء اللغوى الأدبى ، فمجال الابداع ومجال النقد يكادان يتكاملان بل يتوحدان فى كون العمل الابداعى صياغة لغوية والنقد الادبى صياغة حول الصياغة الاولى .

ولا يمنعنا هذا من القول بإمكانية عزل المجالين وتحديد مصطلحاتهما بدقة ، فالأدب أثر فنى ينتمى الى عالم الفن من جانب والى عالم اللغة من جانب آخر ، والنقد أثر لغوى يستمد وجوده من المجال الأول ، وعليه ان يكون فى حالة تنبه وحذر خوفا من الوقوع فى مخاطر الذاتية والرؤية الشخصية .

وكل ما يمتلكه الناقد من خبرة بالتراث الثقافى والأدبى ، وما يمتلكه من حساسية نقدية ، ومعرفة أدبية شاملة ، وتذوق فنى ، قد يكون - بلا شك - مؤثرا فى مهارته اللغوية المكتسبة ، على شرط أن يدخل النص من خلال هذه المكتسبات ، أما وقد تفادت الاسلوبية ذلك بمنهجها التى اعتمدت فيه على ركائز محددة فى البعد الدلالى ، والبعد التعبيرى ، والبعد التأثيرى ، فان جوهر المشكلة يتمثل اذن فى تجاوز الانطباع الذاتى - الذى يمكن أن يخدعنا - الى كشف العلل الموضوعية التى يقوم عليها البناء الكلى للنص ، وهو أمر اذا تحقق أصبحت هذه الأمور الذاتية وما يتصل بها من خبرات ومكتسبات شيئا زائفا يتنافى مع ما فى الأثر لأدبى من موضوعية ، على الرغم من أن هذا النص ليس شيئا موضوعيا .

ولا يمكن فى هذا المجال القول بأن ما فى النص من جوانب دلالية وسيمائية أمور نلت عن الاسلوبية فى تعاملها مع النص (١) ، اذ هى تقوم على مباحث علم اللغة وهو النبع الذى استمدت منه الاسلوبية جل مناهجه ، كما أنها أمور لا تنفصل أصلا عما تعاملت معه الاسلوبية على مستوى الجزء أو الكل ، بل يمكن القول بأن هذه الأمور قد خصبت الدراسة الاسلوبية ، وأتاحت - من ثم - للنقاد أن يتعامل مع النص من جوانب أخرى من خلال نظامه اللغوى ورموزه ومدى تماسكهما ، مما ساعد على اعطاء النص دلالة الحقيقية وأبعاده عن المتهافتات الميتافيزيقية .

وسواء كانت مكتسبات النقد الأسلوبى جاءت من وراء مباحث الاسلوب ، ومن خلال مناهج اللغويات ، أو أن هذه المناهج اللغوية قد تأثرت باتجاهات النقد وأصوله ، فان المقدمتين تؤديان الى نتيجة واحدة ، فقد أصبح هذا لنقد متمثلا فى دراسة نصية وممثلا لنظرية لغوية فى ادراك النص بكافة مستوياته .

بل ان النقد أصبح نابعا - كما يقول جيرو - من الأثر الأدبى ، بحيث أصبح هذا الأثر المتعين نقطة انطلاق للبحث دون تعويل على جهة قبلية من جهات النظر خارجه ، واذا كان النقد فى حاجة الى بعض المقولات فعليه ان يستنبطها منه دون سواء .

(١) فصول ٣ : ١٣٠ .

ولكن جيرو لا يغفل روح الخالق الاصيل للنص التي تمثل مبدأ التماسك الداخلى فيه ، وهى روح تشبه أن تكون نظاما شمسيا تنجذب نحوه سائر الأشياء ، وعلى ذلك فإن كل جزئية فى النص يجب ان تؤدي مهمتها نحو التوغل فى مركز النص بناء على قاعدة التكامل التي تحكمها ، وبهذا يمكن رؤية التفاصيل أو الجزئيات فى شكل كلى ، وقد تكون لأى جزئية أهميتها بحيث لا تلغيها النظرة الكلية ، فقد يكون فيها مفتاحا الى النص كله على أساس قدرتها - من حيث هى مؤشر مشترك - على تفسير كثير مما نلاحظه فى النص . ويواصل جيرو عملية التدرج والصعود حتى يجعل أنواع الادب فى شكل نظم شمسية تنتمى الى نظم أخرى أوسع منها نطاقا ، مما يتيح أمامنا ادراك وجود مؤشر مشترك يدل على جملة الآثار الأدبية فى عصر بعينه : أو لأمة بذاتها ، ولا يغيب عن جيرو ضرورة احاطة النقد الاسلوبى بجو من التلطف ، اذ لا يمكن استيعاب الأثر الأدبى الا من داخله ، ومن حيث هو كل ، وذلك ما يستوجب هذا التلطف والتعاطف معه . وقد تجسد هذا المنهج النقدى الاسلوبى بشكل واضح فى دراسة (سبتزر) لـ (سيرفانتس cervantes و) فيدر Phédre و (ديدرو Diderot و) كلوديل Claudel و (باربوس Barbusse و) جيل رومان J. Romaine وغيرهم .

وربما كان هذا المنهج الذى قدمه سبتزر هو ما يمكن اعتباره مدرسة حقيقية فى النقد الأسلوبى ، وهو منهج حاول فى بعض جوانبه تدارك ما أخذه البعض على الاسلوبية من قصور .

كما قدم داماسو ألونسو اضافته فى التحليل الاسلوبى على أساس العلاقة بين الدال والمدلول ، كما نجد عنده اضافة أخرى فى التماسك الطاقات المتصلة بالوجدان والخيال والذكاء من اللغة ذاتها ، بل يمكن أن نجد عند غيره من الاسلوبيين - أيضا - من يوسع مجال حركته النقدية لتتصل بالبحث وراء الصورة عن المنزع الجوهرى فى موقف المبدع من الحياة ورؤيته للعالم ، مثلما نجد من يبحث عن علاقات الفنون من عماره ونصوير وغيرهما بالأدب من حيث كانت جميعها وسائل للتعبير عن موقف تاريخى واحد تتطور أساليبه فى اتجاه متماثل (١) .

وعلى مستوى الدراسة العربية نجد محاولات تحويل البحث البلاغى الى بحث أسلوبى تنهج الى ربط بعض الظواهر التركيبية بتنويعات على

(١) La stylistique-Pierre Guiraud, p.u.f. 7^e édit -1972 : 81-90

العاطفة والفكر والخيال مع اعطاء العبارة اللفظية كيانا مستقلا كما عند الزيات والشايب ، وهى بهذا تحيل الأثر الأدبى الى جزئيات تعود وتترابط لتتربى فى الأدب انه الكلام الذى يعبر عن العقل والعاطفة (١) ، ونلمح هنا مقارقة منهج الرجلين لمناهج الاسلوبية عندما أقاما الأدب على عناصر متعددة منها عنصر الاسلوب ، والصياغة اللفظية بينما رأت هى أن النص الأدبى يتول فى النهاية الى التعبير ، بل يطابقه ، فليس الفن الا وجهها من وجوه التعبير ، (٢) .

ولنا أن نعيد طرح تساؤلنا الذى بدأنا به هذا الفصل مرة أخرى ، وبصورة أخرى فنقول هل أصبحت الاسلوبية نظرية متكاملة فى النقد الأدبى؟

ان طرح السؤال على هذا الوجه يقتضى عرض أساسيات نستخلصها من خلال ما تعرضنا له ، وهى أساسيات توفر قدرا كبيرا من اتاحة فرصة الاجابة المنصفة . بداية لا بد وأن نفترض قيام الدراسة النقدية فى الأدب على قواعد تتميز بالدقة التى تتميز بها كثير من العلوم الاخرى ، ولن يتم ذلك الا بوضوح النص الادبى تحت مجهر يكشف لنا نظامه النابع من ذاته . بحيث يمكن القول بأن النقد ابتعد عن العفوية والاغراق فى الذاتية ، كما ابتعد عن الجدل الذى يديره الناقد مع نفسه ثم يحمله للنص فيضلل ويضل ، لأن خاصية الناقد الأصل تبدو فى قدرته على فصل الأشياء عن ذاته فيتمكن من رؤيتها على حقيقتها لا كما يريد هو أن يراها . لأن كل عمل فنى يشكل وحدة قائمة بذاتها وفى ذاتها ، واذا كان الأمر كذلك فان مسألة الحكم بالحسن أو بالقبح تصبح أمرا غير وارد ، لان النظر الى الصياغة بكل جزئياتها انما يكون بمقدار تناسبها وتوافقها لا بمقدار جودتها ورداءتها ، وعلى هذا يمكن النظر الى كثير من منجزات النقد العربى القديم فى مجال اللفظة بشىء من الشك فى جدواها بالنسبة للعمل الأدبى ، وقد حاول عبد القاهر تدارك مثل ذلك عندما نظر الى اللفظة من حيث تناسبها أو عدم تناسبها باعتبار موضعها فى التركيب ، وليس باعتبار ما فيها من حسن أو قبح ذاتى ، فلا حكم بفصاحة لفظة مقطوعة ومرفوعة من الكلام الذى هى فيه ، ولكن يجب لها ذلك موصولة بغيرها ومعلقة معناها بمعنى ما يليها (٣) .

(١) الاسلوب : ١٢ ، ١٣ .

(٢) التركيب اللغوى : ١٥ .

(٣) دلائل الاعجاز : ٢٦٧ .

وبما أن العمل الأدبي محكوم بنظامه الداخلي فليس للناقد اذن أن يعتمد على الحدس في مجال ادراك هذا النظام ، بل عليه التزام الحياد أمام ما يواجهه ، كما أن عليه توقيف حركته ليتمكن من اكمال . هذا الادراك ، فسرعة حركة الأشياء دائما تعطى رؤية خاطئة ، وتوهمنا بغير حقيقتها ، وتوقيف هذه الحركة يقتضى دراسة النص فى فترة زمنية محددة ، ولأديب محدد ، وداخل شكل فنى مميز ، وليس معنى هذا كله أن يتحول النص الى معادلة رياضية ، فهو وان أخذ منها الدقة والوضوح ، فانه يضيف على ذاته الحياة اللغوية التى تتغذى على مكوناتها ، فالأثر الأدبى يفرز نظامه بحيث تشير كل جزئية فيه الى ذاتها فى توافق مع بقية الأجزاء ، فيتمثل فى هذا الأثر الجزئى والكلى ، والخاص والعام فى تناغم يؤكد جماليات التعبير . وعملية الخلق والابداع تبدأ بالنص - وهذا أمر بديهي - وانما تأتى التفسيرات النقدية ذات الايدولوجيات المختلفة من نهاية النص ، ومن هنا كان على النقد الاسلوبى - فى محاولة تعديل المسار - أن يبدأ من منطقة التحرك الاولى ليتوقف عند نقطة النهاية ، وبهذا تتوافق حركة النقد مع حركة الخلق والابداع وتتوازى الحركتان لتؤكدأ أدبية الصياغة من خلال نظامها ، ونسق علاقاتها ، وهذا لا ينفى عملية التواصل بين النتاج الأدبى المتزامن ، فكل صياغة لا بد وأن تستمد عوناً من صياغة أخرى قد تشابهها أو تختلف عنها ، ولكنها تعطى لنفسها فى النهاية استقلالاً وتميزاً يستمد قوته من نفسه .

ويمكن ان ندرك من وراء ذلك ان عناصر الصياغة لا تشير الا الى نفسها ، ويمكن للناقد ادراك هذه الاشارة وتحديد مدلولها بما لا يخرج عن اطارها الذى برزت فيه ، مع الافادة بالتقاط العناصر المميزة فى شبكة العلاقات وابرار دورها فى التركيب ثفاديا لما يمكن الوقوع فيه من الحصر داخل حلقة الصنعة اللفظية والتلاعب بالكلمات ببراعة ومقدرة تفتقد أى مداول تعبيرى ، وهذه العناصر يمكن الوصول اليها عن طريق الدلالة واتصالها بالمعنى العام بتحليلها لغويا .

وعليه فان مسألة التقييم تصبح أمراً بعيداً عن المنهج العلمى الذى لا ينظر الى الحسن أو القبح ، بل لا يرى اختلافاً بينهما ، وانما يأتى الاختلاف من تمايز الانواع دون اهتمام بتقييمها .

والتمايز النوعى محكوم بمنهجية موضوعية تستمد عناصرها من قانون الأثر الأدبى الذى تعبر عن كينونته ، فالأدب كما يقول فاليرى : ليس الا نوعاً من الامتداد والتطبيق لبعض الخصائص اللغوية ، ولا يمكن

أن يكون شيئاً آخر ، فهو يستخدم الخصائص الصوتية والامكانيات الابداعية للكلام ، مما يغفله القول العادي المؤلف ، ولكن الأدب يصنفها وينظمها ويبني عليها استعمالاته الفنية ، كما ينمى الآثار التي تترتب على توافق الكلمات وتعارضها ، ويخلق منها أنظمة متبادلة ، فاللغة هي قمة الابداع الأدبي والفنى ، وأى عمل من هذا القبيل لا يعدو أن يكون استثماراً لامكانياتها وتوفيقاً لكلماتها وأنظمتها التي خلقت من قبل (١) .

نتوصل من هذا الى وجود لون من النقد يرمى الى الدقة والتحديد والملاحظة المستمرة لتأثير اللغة في جماليات العمل الأدبي ، والبحث عن وجوه هذه التأثيرات فى التعبير ، بحيث لا يغفل ما فيها من احياء يساعد على اعطاء الكلمات قدرة نفاذة ، وهى قدرة تؤكد التميز الواضح بين اللغة العادية واللغة الابداعية .

ولاهمية الصياغة عند فاليرى - فانه يوجه اللوم الى مناهج الدراسة والنقد التي لا تقدم سوى حياة الشعراء وتاريخهم والمدارس الفنية التي ينتمون اليها ، مما يجعل الانسان فى تساؤل دائم وأين النص الأدبي فى كل ذلك ؟ وما الذى نفيده من قراءة النص اذا لم يعطنا ما فى ذاته ؟ فنحن نريد مواجهة النص بفهمنا للغة لا بفهم الناقد وعقله ، فنستحسن ما يستحسن ، ونستقبح ما يستقبح ، ونخطئ اذا أخطأ ونصيب اذا أصاب ، فيصبح النقد بهذا عقبة ، أو حاجزا بين المتلقى والنص .

وربما لهذا أيضا كان يسخر فاليرى من هذه المحاولات التي تدور بعيدا عن النص ، ويرى ان لها مجالا آخر ووقتا آخر يأتى اذا استطاع الناقد الحق اكتشاف البناء اللغوى للنص ، بحيث تصبح امكانيات الناقد وحده وحساسيته عوامل هامشية لا يجب أن تنصب على عملية الخلق والابداع بأى حال من الاحوال .

ويمكن أن نضيف الى ما قاله فاليرى ان العمل الأدبي ليس تعبيراً عن المجتمع ، كما انه ليس تمثيلاً لحياة الأديب ، ولذا كان من العبث التركيز على تحولات التاريخ والتحليلات النفسية ، والدراسة الاجتماعية فى ايضاح الاثر الأدبي ، لان كل هذه الامور لن تضيف شيئاً حقيقياً فى معرفة النص ذاته ، لانها أصلاً لم تدخل فى تكوين هذا النص ، وهى قد تضيف الى معارفنا الشيء الكثير والمهم ، ولكنها لا تساعدنا على رؤية العمل الأدبي كما هو فى حقيقته ، وهى الوظيفة الاساسية للنقد .

(١) نظرية البنائية : ٢٤٥ .

ينضاف الى ذلك أن الرؤية الحقيقية مرهونة بتوجيه العناية الى التراكيب ، وخاصة تلك التي تأخذ طابعا ابتكاريا ، والتي يمكن أن نرى صورة منها في مباحث البلاغة القديمة ، ففي (البيان) يأخذ المجاز طبيعة ابتكارية تقوم على تخطي المواضعة اللغوية وانتهاكها ، وفي (المعاني) نجد قابلية التركيب لتحرك جزئياته ، فيحدث هذا التحرك أمورا قد لا نألفها في الصحة اللغوية ، برغم انها تقوم بدور رئيسي في الأداء الفني تتيح للالفاظ أن تفضى بمكنونها في السياق ، فتكون منبها فنيا يتجدد بتكرارها من سياق الى سياق آخر ، دون أن يخل ذلك بشيء من نظام العلاقات الداخلية الممكنة .

وهذه العلاقات تتحول وتتجدد وتكتسب طبيعة ابتكارية تند عن حساسية الناقد وحده ، فالكلمات تتوالى في تداع وتعطي أشكالا متألفة فتخرق اطار اللغة ثم تستقر في أوضاع جديدة ، وقد تصبح هذه الأوضاع بتكرارها نمطا مألوفيا يحتاج الى مبدع آخر يكسبها الحياة بادخالها في سياقات أخرى متغايرة منقطعة الصلة عن السياق الأول حتى يمكننا القول - مع عبد القاهر - ان لكل مبدع مجالا نحويا يتحرك فيه من خلال مفهوم النظم .

ولو توقفت مستخلصاتنا عند هذا الحد تكون قد اغفلنا جوانب تتصل باجابتنا على السؤال المطروح عن تحول الاسلوبية الى نظرية كاملة في النقد ، لأن كثيرا من مباحث الاسلوبية امتزجت بتيارات مغايرة تشد الاسلوب الى مبدعه طورا ، وإلى متلقيه طورا آخر وتركز على النص ذاته طورا ثالثا ، وان كانت جميعها تستمد عطاءها من حقيقة الاسلوب وجوهره ، وهذا بدوره أوجد نوعا من التداخل بين اختصاصات البحث الاسلوبي واختصاصات النقد الادبي ، ثم تداخل هذين الاختصاصين مع علم اللغة ، وربما ساعد هذا التداخل على افراز النقد الاسلوبي ، مفيدا من هذه الاختصاصات اذا وافقت مناهجه التي تخرى في النص الأدبي - كما يقول المسبدي - صياغة مقصودة لذاتها ، وصورة ذلك ان لغة الأدب تتميز عن لغة الخطاب النفعي بمعطى جوهرى لانه مرتبط بأصل نشأة الحدث الألسنى في كلتا الحالتين وبينما ينشأ الكلام العادى من مجموعة انعكاسات مكتسبة بالمران والملكة ، نرى الخطاب الأدبي صوغا للغة عن وعى وإدراك ، اذ ليست اللغة فيه مجرد قناة لعبور الدلالات ، وانما هي غاية تستوقفنا لذاتها ، فالخطاب الادبي لا يبلغنا أمرا خارجيا ، وانما هو يبلغ ذاته ، وذاته هي المرجع والمنقول في نفس الوقت (١) .

(١) الاسلوبية والاسلوب : ١١٢ .

وبما أن النص قد اعتبر كيانا مستقلا نتج عن وجود علاقات معينة بموجبها أصبح له قوام فنى ، يمكن اعتباره - على هذا - أثرا ذا سياق لغوى يحيط به ، ومعنى هذا ان انتقال الناقد من النص الى مبدعه انما يكون بالنظر الى قدرته على اختيار الألفاظ فى ضوء ادراكه لطبيعتها وتأثير ذلك على الفكرة ، وبالنظر الى تجاوز ألفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة ، أو تستدعيها طبيعة الفكرة ، مما يجعل الصياغة مرتبطة بأديب معين ، لأنها تعطيه من الملامح ما يميزه عن غيره من الأدباء .

أما اذا انتقلنا الى جانب المتلقى فانما يكون من خلال ادراك ان التعبير عن الفكر يتم بالكلمة المنطوقة أو المكتوبة ، فهي تمثل لونا من ألوان الاتصال ، وذلك بافتراض مسبق لوجود نشاط مرسل من المتكلم ، ونشاط مستقبل من المرسل اليه ، وقد يكون هذا الاتصال موضوعيا خالصا ، ولكنه - غالبا - ما يضاف اليه الرغبة فى التأثير على المرسل اليه ، فكل جماليات النص تمثل وسيلة أكيدة لكسب مودة القارىء وانتسابه الى هذا النص .

يبدو من طرحنا للمستخلصات السابقة أننا اقتربنا من تحديد الاجابة على تساؤلنا ، ان لم نقل قد أمسكنا بها ، وذلك باعتبار أن الاسلوبية قد خطت لنفسها وسط تيارات النقد المعاصر طريقا له معاله والتي تتيح لمتعاطي النص الأدبى معالجته معالجة اسلوبية نقدية ، من حيث كان عماد النقد المشروع هو التسليم أولا بصحة المنهج الذى يسير عليه ، واعترافه بقيمة هذا المنهج فى دراسة العمل المنقود ، فاذا تحقق ذاك التسليم وهذا الاعتراف أصبح مشروعا تطبيقا بكل أبعاده من خلال الصياغة اللغوية .

واذا كان النقد أساسا يقوم على مناقشة الأساليب مستعينا بوسائل مختلفة فلسفية ودينية ومنطقية وجمالية ونفسية واجتماعية ، نقول اذا كان الأمر كذلك فما الذى يمنعنا من الاعتراف بمشروعية الاتجاه الأسلوبى فى النقد الأدبى ؟ وما الذى يعوقنا عن القول بأن الاسلوبية - اليوم - أصبحت منهجا متكاملا فى النقد الأدبى ؟ ان الذى نتصوره هو وجود اشكالية زائفة جاءت من وراء تغيير صيغة التساؤل السابق بجعله على الوجه التالى : هل يمكن للاسلوبية ان تعوضنا عن النقد الأدبى ؟ وهل يمكن أن تعطينا منظورا شموليا يتيح لها أن تحل محله ؟ .

أقول انها اشكالية زائفة من منطلق تصور البعض ان الاسلوبية انما جاءت لتسلب حقوق كل الاتجاهات السابقة فى النقد ، ومصادرة حقها

فى الحياة ، وهذا التصور ليس ظالما للاسلوبية فحسب ، بل هو فوق ذلك يحاول وضعها فى خصومة مباشرة مع الاتجاهات الاخرى ، وكانما الأمر أصبح أما أن تكون أو لا تكون ، والحق أن النقود التى ظهرت منذ عرف معنى النقد توالى فى الزمن ، وحاول كل منها أن يثبت أقدامه بما يقدمه من أسس منهجية وحجج موضوعية . محاولا كسب المجال بين تيارات النقد المختلفة ، ولكن الذى نلمسه بعد كل هذا أن هذه المناهج النقدية عايشة الأدب واتصلت به ، بل ربما حاولت فى بعض الأحيان أن تقترب من غيرها لصنع اتجاه جديد قادر على معالجة النص الأدبى واستخراج ما فيه وتوصيله الى القارئ بشكل ملائم .

فالمنهج النقدى التاريخى - مثلا - حاول أن يستمد من علم الاجتماع كثيرا من المعارف لتساعده فى أداء الدور المنوط به ، والمنهج النفسى أفاد كثيرا من الاتجاه اللغوى ، واستمد من الصياغة ما يساعد على كشف الأبعاد النفسية للأديب . وهكذا كانت الافادة سمة ميزت حركة النقد على مر التاريخ ، وربما قلنا أن الصعوبة الحقيقية هى أن نجد اتجاهها نقديا خالصا لمذهبه ومنهجه دون الاتصال بالمعارف الانسانية فى كافة المجالات .

وإذا كان من المسلم به أن الاتجاهات النقدية كثيرة ومتنوعة بما يوحى بخصوبتها وتكاملها ، فإن ذلك لا يعطل - من وجهة نظرنا - ظهور اتجاه جديد يحتل مكانه بجوار غيره من النقود ، ويبدو أن الفاصل النهائى فى هذا المجال سيكون مرجعه للأدباء أنفسهم ، فمن خلال حركتهم الإبداعية تتكون لهم ذوات مستقلة قد تربطهم باتجاه معين فى النقد ، علما بأن هذا الربط لن يكون عامل شقاق وخصومة ، بل ربما أتاحت لنا الرؤية المستقبلية ادراك التواصل الحتمى بين مجالات الإبداع برغم تعدد مجالات الانتماء النقدى .

ولعلنا نخرج من وراء ذلك كله الى القول بأن وجود النقد الجامع المانع أمر على درجة كبيرة من الصعوبة ، ان لم نقل الاستحالة ، لأن كثرة المذاهب أدى الى تداخلها حتى وجدنا قسم النقد فى العربية وغير العربية يتسع مفهومهم للنقد حتى شمل عدة اتجاهات تحت اتجاه واحد .

فليس لنا اذن أن نتوقف عند مفهوم واحد للنقد ، ذلك أن نمو العقل البشرى وتطوره واكتسابه كثيرا من المعارف والعلوم ، قد يتيح له كشفا آخر وآخر فى مجال النقد ، وإذا قلنا بإفادة النقد من المنهج العلمى ، فإن هذه الافادة تؤكد تدفقه بحيث يضيف فى كل مرة شيئا جديدا الى ما سبق

كشفه ، وقد تكون الاستعانة بغير الأمور الأدبية أمرا واردا تفرضه طبيعته النص ، أو طبيعة النوع ، ومن المسلم به أن الكتابات النقدية الحديثة وصلت في تنوعها وتداخلها الى ما لم يخطر على بال النقاد القدامى .

ولكن الأمر الذى يجب ان نتفق عليه أن الهدف الاصيل للنقد هو معالجة النص ذاته ، ذلك باعتبار الخطاب العادى شفافا يكشف عما وراءه من المعنى ، وكما يقول تودروف عنه انه منفذ بلورى لا يقوم حاجزا أمام أشعة البصر ، بينما يتميز عنه الخطاب الادبى بكونه ثخيناً غير شفاف ، يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره واختراقه ، فهو حاجز بلورى طلى صورا ونقوشا والوانا تصد أشعة البصر أن تتجاوزه (١) .

واللغة تلعب دورها الأساسى حتى أصبح النص لغة من لغة ، ومبدع الأدب ينطلق أصلا من ثروة لغوية يخترنها فى رصيده المعجمى فيصنع منها لغة جديدة ، فكأن المسألة أصبحت تحول اللغة من حالة الى حالة أخرى ، وليست خلقا من عدم ، وهذا التحول تتجلى فيه عملية تخليص الكلمات من قيود الاستعمال المألوف ، وتطهيرها من الممارسة اليومية التى تصيبها بالابتذال ، وبعث الحياة فيها من جديد بعد أن جمدها الاستعمال النفعى المتكرر .

وبهذا يمكن أن نعرف باستقرار الأسلوبية كنظرية أساسية - ضمن نظريات أخرى - فى دراسة النص عامة واسلوبه على وجه أخص ، وإن كان هذا لا ينفى - من وجهة نظرنا - انها أقرب الى الصحة من غيرها باعتبار تركيزها على العمل ذاته ، ولن يعيبها فى هذا المجال أن تركت أبعادا أخرى للعمل الأدبى تتعرض له مناهج نقدية أخرى ، فليس من هم الأسلوبية أن تتعرض لرسالة الأدب وأهدافه - مثلا - كما انها لا تتدخل فى التمييز بين مذاهب الأدب المختلفة ، وهى أمور تعرضت لها اتجاهات أخرى كتلك التى ترى فى الادب تمثيلا لتجربة بشرية ، أو التى ترى فيه نقدا للحياة ، أو تلك التى ترى فيه فنا للفن أو تلك التى ترى فيه وسيلة للتعبير عن الذات الفردية ، أو تلك التى تسعى من خلاله الى اظهار ما فى الحياة من حسن أو قبح .

وكما أنه ليس من هم الأسلوبية تناول أهداف الأدب وغاياته ، كذلك ليس من همها أن تتدخل فى هذا الادب بتقييمه ، وإنما يتسع مجال ذلك

(١) الأسلوبية والأسلوب : ١١٢ .

لاتجاهات نقدية أخرى منها ما ينبني على الذوق الشخصي ، ومنها ما ينبني على بعض القواعد الجمالية المحددة .

والنقد باعتباره ميزانا في الأدب ، قد حاول ان يلم بكل ما يحيط بالنص ، وبكل ما في النص ، وبهذا الاعتبار يمكن ان تمثل الاسلوبية رافدا نقديا يمكن ان تفيد منه الاتجاهات الأخرى حتى تلك التي عارضتها ولم تؤمن بشرعيتها ، فهي بهذا دعامة نقدية لها حقها في الحياة الذي تثبته كلما تقدم بها الزمن بسرائرها التطبيقية في مجال الابداع .

لقد انحل تساؤلنا - كما رأينا - في شكل مستخلصات تمثلت فيها تلك المحاورات أو التبادلات بين النقد والبلاغة ، ثم بين الاسلوبية والبلاغة ، ثم بين النقد والاسلوبية ، وكلها تبادلات أتاحت مناقشتها فرصة كبيرة لابرار أهم نقاط النقد الاسلوبي ، ومدى افادته من البلاغة القديمة ، ومدى افادته من اللغويات عامة ، وكيف أن هذه الافادة قدمت الجزئيات من خلال الكليات ، كما أحاطت بكيفية بروز هذه الكليات من وراء جزئياتها دون تمزيق للنص أو فصل جوانبه ، وربما أتاح هذا قدرا من الحرية لتحرك النقد الاسلوبي في مساحة واسعة لابرار الرباط الوثيق بين الصياغة وعناصر الجمال دون اغراق في وضعية اللغة ، التي تفضي بدورها الى الوقوع في هوة الصنعة ، وقياس الأدب بمواجهته بنماذج عليا تجمد حركته ، وتوقف نموه ، وهي نماذج افتراضية تدخلنا الى ميتافيزيقيات لا يفيد منها الأثر الأدبي في قليل أو كثير .

واذا نظرنا الى مكتسبات الاسلوبية في مراحلها المتأخرة امكنا ملاحظة مدى امكاناتها في استيعاب جانب كبير من الظواهر النصية وتطويعها لمنهجها الموضوعي ، دون اغراق في الذاتية التي تتمثل في كثير من اتجاهات النقد المعاصر .

وليست هذه المكتسبات مقصورة على تلك الروافد الغربية - مع أهميتها وخطورتها - وانما تمتد الافادة الى مجال قديم بسطه عبد القاهر في دلائله وأسراره ، وهيأه لمنهج لغوي صحيح في فهم النص وتحليله ، وادراك جماليات صياغته .

وقد تكون منجزات عبد القاهر وسيلة ناجحة كأساس أولى في مجال التطبيق بحيث لا يغيب عنا المنجزات الاسلوبية الوافدة التي تكاد تتوافق في أسسها العامة مع الاسس التي أقام عليها عبد القاهر دراسته .

أهم المصادر والمراجع

- ١ - الألوسي : الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر - المطبعة السلفية بمصر سنة ١٣٤١ هـ .
- ٢ - الآملى : الموازنة - تحقيق السيد أحمد صقر - دار المعارف ط ٢ سنة ١٩٧٢ .
- ٣ - د . إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ - الأنجلو المصرية سنة ١٩٧٦ .
- ٤ - د . إبراهيم سلامة : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان - الانجلو المصرية ط ٢ سنة ١٩٥٢ .
- ٥ - د . إبراهيم عبد الرحمن : دراسات مقارنة - مكتبة الشباب سنة ١٩٧٥ .
- ٦ - أحمد حسن الزيات : دفاع عن البلاغة - عالم الكتب ط ٢ سنة ١٩٦٧ .
- ٧ - أحمد الشايب : الاسلوب - النهضة المصرية ط ٦ سنة ١٩٦٦ .
- ٨ - أحمد ضيف : مقدمة لدراسة بلاغة العرب - القاهرة سنة ١٩٢١ .
- ٩ - د . أحمد كمال زكى : النقد الأدبى الحديث أصوله واتجاهاته - النهضة العربية ببيروت سنة ١٩٨١ .
- ١٠ - ابن أبى الأصبع المصرى : تحرير التعبير - تحقيق د . حفى شرف المجلس الاعلى للشئون الاسلامية .
- ١١ - ابن الأثير : المثل السائر - تحقيق الدكتورين أحمد الحوفى وبدوى طبابة - نهضة مصر ط ١ .
- ١٢ - ابن جنى : الخصائص - تحقيق محمد على النجار - دار الكتب المصرية سنة ١٩٥٢ .

- ١٣ - ابن خلدون : المقدمة - دار العودة - بيروت - لبنان .
- ١٤ - ابن رشيق : العمدة فى صناعة الشعر ونقده - مطبعة أمين هندية بمصر ط ١ سنة ١٩٢٥ .
- ١٥ - ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة - مطبعة صبيح سنة ١٩٥٣ .
- ١٦ - ابن فارس : الصحاحى - تحقيق السيد أحمد صقر - مطبعة عيسى الحلبي سنة ١٩٧٧ .
- ١٧ - ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن - تحقيق السيد أحمد صقر - أحياء الكتب العربية - القاهرة سنة ١٩٥٤ .
- ١٨ - ابن معصوم : أنوار الربيع - النجف سنة ١٩٦٩ .
- ١٩ - أبو اسحاق إبراهيم بن على الحصرى : زهر الآداب وثمره الالباب - ضبط وشرح د . زكى مبارك المكتبة التجارية بمصر سنة ١٩٢٥ .
- ٢٠ - أبو هلال العسكري : الصناعتين - مطبوعات محمد على صبيح بمصر
- ٢١ - أمين الخولى : فن القول - دار الفكر العربى سنة ١٩٤٧ .
- ٢٢ - أنيس فريجه : نظريات فى اللغة - دار الكتاب اللبنانى بيروت .
- ٢٣ - الباقلانى : اعجاز القرآن - تحقيق السيد أحمد صقر - دار المعارف سنة ١٩٦٣ .
- ٢٤ - بدر الدين بن مالك : المصباح فى علم المعانى والبيان والبديع - المطبعة الخيرية سنة ١٣٤١ هـ .
- ٢٥ - د . تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها - الهيئة المصرية العامة للكتاب ط ٢ سنة ١٩٧٩ .
- ٢٦ - التنوخى : الأقصى القريب - الخانجى بالقاهرة سنة ١٣٢٧ هـ .
- ٢٧ - الجاحظ : الحيوان - تحقيق وشرح عبد السلام هارون - مكتبة الحلبي ط ١ .
- ٢٨ - حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء - تحقيق د . محمد الحبيب بن خوجة تونس سنة ١٩٦٦ .
- ٢٩ - حسين المرصفى : الوسيلة الأدبية للعلوم العربية - مطبعة المدارس الملكية بالقاهرة سنة ١٢٩٢ هـ .

٣٠ - د . حنفى شرف : اعجاز القرآن البيانى - المجلس الاعلى للشئون
الاسلامية سنة ١٩٧٠ .

٣١ - الخطابى : بيان اعجاز القرآن - ضمن ثلاث رسائل فى اعجاز
القرآن للرمانى والخطابى وعبدالقاهر تحقيق الأستاذ محمد خلف
الله والدكتور زغلول سلام - دار المعارف ط ٢ سنة ١٩٦٨ .

٣٢ - الخطيب القزوينى : التلخيص فى علوم البلاغة - ضبط وشرح
عبد الرحمن البرقوقي - المطبعة التجارية ط ٢ .

٣٣ - رتشاردز : العلم والشعر - ترجمة مصطفى بدوى - مشروع
الألف كتاب .

٣٤ - د . رجاء عيد : دراسة فى لغة الشعر - منشأة المعارف بالاسكندرية

٣٥ - د . رجاء عيد : فلسفة الالتزام فى النقد الأدبى بين النظرية
والتطبيق - دار الثقافة بالقاهرة سنة ١٩٧٥ .

٣٦ - د . رمضان عبدالتواب : فصول فى فقه العربية - الحانجى بالقاهرة
ط ٢ سنة ١٩٨٠ .

٣٧ - ريمون طحان : الألسنية العربية ٢ - دار الكتاب اللبنانى ط ١
سنة ١٩٧٢ .

٣٨ - د . زكريا ابراهيم : مشكلة البنية - مكتبة مصر .

٣٩ - د . زكى نجيب محمود : فى فلسفة النقد - دار الشروق ط ١
سنة ١٩٧٩ .

٤٠ - الزمخشري : أساس البلاغة - كتاب الشعب سنة ١٩٦٠ .

٤١ - الزمخشري : الكشف - المكتبة التجارية ط ١ سنة ١٩٥٤ هـ .

٤٢ - السكاكى : مفتاح العلوم - دار الكتب العلمية ببيروت .

٤٣ - سلامة موسى : البلاغة العصرية واللغة العربية - سلامة موسى
للنشر والتوزيع ط ٤ سنة ١٩٦٤ .

٤٤ - سيبويه : الكتاب - تحقيق وشرح عبد السلام هارون - دار القلم
سنة ١٩٦٦ .

٤٥ - د . شكرى عياد : كتاب أرسطو طاليس فى الشعر - دار الكاتب
العربى بالقاهرة سنة ١٩٦٧ .

- ٤٦ - د . شوقي ضيف : فى النقد الأدبى - دار المعارف ط ٢ سنة ١٩٦٦
- ٤٧ - د . صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الادبى - الانجلو المصرية ط ٢ سنة ١٩٨٠ .
- ٤٨ - عباس محمود العقاد : الفصول - مطبعة السعادة ط ١ سنة ١٩٢٢ .
- ٤٩ - د . عبد الحكيم راضى : نظرية اللغة فى النقد العربى - الخانجى بمصر سنة ١٩٨٠ .
- ٥٠ - عبد السلام المسدى : الاسلوبية والاسلوب - الدار العربية للكتاب - ليبيا طرابلس .
- ٥١ - عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة - دار المعرفة للطباعة والنشر - بيروت سنة ١٩٧٨ .
- ٥٢ - عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز - شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجى - مطبعة القاهرة ط ١ سنة ١٩٦٩ .
- ٥٣ - عبد القاهر الجرجاني : الرسالة الشافية - ضمن ثلاث رسائل فى اعجاز القرآن - دار المعارف ط ٢ سنة ١٩٦٨ .
- ٥٤ - د . عز الدين اسماعيل : الأدب وفنونه - دار الفكر العربى ط ٧ سنة ١٩٧٨ .
- ٥٥ - د . عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية فى النقد العربى - دار الفكر العربى ط ١ سنة ١٩٥٥ .
- ٥٦ - د . عز الدين اسماعيل : التفسير النفسى للأدب - دار المعارف سنة ١٩٦٣ .
- ٥٧ - د . عفت الشرقاوى : بلاغة العطف فى القرآن الكريم - النهضة العربية بيروت سنة ١٩٨١ .
- ٥٨ - العلوى : الطراز المتضمن لاسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز - المقتطف بمصر سنة ١٩١٤ .
- ٥٩ - على الجندى : البلاغة الفنية - الانجلو ط ٢ .
- ٦٠ - فخر الدين الرازى : نهاية الايجاز فى دراية الاعجاز - الآداب والمؤيد بمصر سنة ١٣١٧ هـ .

- ٦١ - **قدامة بن جعفر** : نقد الشعر - تحقيق كمال مصطفى - الخانجي بالقاهرة ط ٣ .
- ٦٢ - **كمال ابو ديب** : جدلية الحفاء والتجلى - دار العلم للملايين بيروت - ط ١ سنة ١٩٧٩ .
- ٦٣ - **د . لطفى عبد البديع** : التركيب اللغوى للأدب - النهضة المصرية ط ١ سنة ١٩٥٣ .
- ٦٤ - **محمد بن جزى الكلبي** : كتاب التسهيل لعلوم التنزيل - دار الكتاب العربى بيروت ط ١ سنة ١٩٧٣ .
- ٦٥ - **محمد بن يزيد المبرد** : الكامل فى اللغة والأدب - مكتبة المعارف ببيروت .
- ٦٦ - **د . محمد رضوان الداية** : تاريخ النقد الأدبى فى الاندلس - دار الانوار - بيروت - ط ١ سنة ١٩٦٨ .
- ٦٧ - **محمد عبد المنعم ابو العزم** : المسلك اللغوى ومهاراته - مطبعة مصر ط ١ سنة ١٩٥٣ .
- ٦٨ - **د . محمد غنيمى هلال** : النقد الأدبى الحديث - دار النهضة العربية سنة ١٩٦٩ .
- ٦٩ - **د . محمد مندور** : الأدب ومذاهبه - نهضة مصر .
- ٧٠ - **د . محمد مندور** : فى الأدب والنقد - نهضة مصر .
- ٧١ - **د . محمد مندور** : النقد المنهجى عند العرب - دار نهضة مصر بالقاهرة .
- ٧٢ - **د . محمود الربيعى** : حاضر النقد الأدبى - دار المعارف ط ١ سنة ١٩٧٥ .
- ٧٣ - **د . محمود السعران** : اللغة والمجتمع - المطبعة الأهلية ببني غازى سنة ١٩٥٨ .
- ٧٤ - **مصطفى صادق الرافعى** : اعجاز القرآن والبلاغة النبوية - مطبعة المقتطف والمقطم بمصر سنة ١٩٢٨ .
- ٧٥ - **د . مصطفى مندور** : اللغة بين العقل والمغامرة - منشأة المعارف بالاسكندرية .

٧٦ - د . مصطفى ناصف : نظرية المعنى فى النقد العربى - دار القلم
سنة ١٩٦٥ .

٧٧ - نايف خرما : أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة - عالم المعرفة
سبتمبر سنة ١٩٧٨ .

٧٨ - نجيب فايق اندراوس : المدخل فى النقد الأدبى - الانجلو المصرية
سنة ١٩٧٤ .

المراجع الأجنبية

- Enrico Arcaïni - Principes de linguistique appliquée - Payot - Paris, 1972.
- Jean Cohen - Structure Du Langage Poétique. Flammarion, Paris, 1966.
- Marcel Cressot. Le Style et ses techniques. Presses Universitaires de France - 10em édition-1980.
- Michael Riffaterre - Essais de Stylistique Structurale - Flammarion Paris, 1971.
- Noam Chomsky - Syntactic Structures. Mouton. The Hague - Paris, 1972.
- Paul Robert - Dictionnaire de la langue Française. Tome Sixième. S.N.L. Paris, 1965.
- Pierre Guiraud - La Stylistique - P.U.F. 7em édition - Paris, 1972.

فهرس

مقدمة	٣
الكتاب الأول - مفهوم الأسلوب فى تراث القدامى	١١
مفهوم الأسلوب فى التراث المشاركة	١٢
مفهوم الأسلوب فى تراث المغاربة	٢٦
فلسفة النحو	٣٥
النظم بين النحو والبلاغة	٤٤
فلسفة المجاز	٥٧
الكتاب الثانى - الأسلوب فى تراث المدنية	٧١
الوسيلة الأدبية	٧٢
اعجاز القرآن للرافعى	٧٦
ادفاع عن البلاغة	٨٥
الأسلوب	٩٢
من القول	١٠٣
الكتاب الثالث - الأسلوبية	١١٣
نظرة تاريخية	١١٤
علم الأسلوب واتجاهه	١٢٨
تجديد المقال	١٤٣
نظرية التوضيل	١٥٤
المبدع	١٥٧
الرسالة	١٧٩

هذا الكتاب يمثل محاولة لقراءة البلاغة العربية قراءة أسلوبية من خلال رصد الطاقات التعبيرية التي اهم بها البلاغيون القدامى . وقد اقتضى ذلك التعرض لمفهوم (الأسلوب) في الدراسات العربية القديمة والدراسات الحديثة . كما اقتضى أيضا التعرض لمسائل الأسلوبية في الفكر الغربي الحديث . وبهذا أتاحت عملية المقارنة بين الجهد البلاغي القديم والتيارات الأسلوبية المعاصرة باعتبار أن الأخيرة هي الوريث الشرعي للأولى . وباعتبارهما معا هما الجسر الموصل للأدب . ثم للنقد الأدبي . ولاشك أن هذا الجهد يمكن أن يضاف إلى جهود أخرى سبقته في هذا المجال . وإلى جهود أخرى سوف تلحقه لتحقيق للقارئ العربي فرصة الإلمام بالتيارات المعاصرة والتي تركز في مجملها على فهم النص من خلال صياغته اللغوية .